

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001022127297

FRANCIS PICABIA



Francis Picabia en su estudio de la Avda. Charles Floquet de París, 9 de julio de 1911

PICABIA

FRANCIS PICABIA

[1879-1953]

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA

M A D R I D 1 9 8 5

NX

549

Z9

P525

1985

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Archivos

FUNDACION CAJA DE PENSIONES

SALAS PABLO RUIZ PICASSO
Paseo de Recoletos, 22 - Madrid
MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS

Del 29 de enero al 31 de marzo, 1985

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS
Passeig de Sant Joan, 108 - Barcelona
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

Del 15 de abril al 26 de mayo, 1985

La Dirección General de Bellas Artes y Archivos en colaboración con la Fundación Caja de Pensiones ha realizado esta exposición antológica de Francis Picabia. Gracias a ella por primera vez en nuestro país se podrá tener la ocasión de conocer a fondo la obra de este artista, considerado internacionalmente como uno de los más importantes de nuestro siglo.

A pesar de su ascendencia española y de un temperamento que sus allegados calificaron frecuentemente de típicamente «español», así como el interés que el propio pintor manifestó por España —donde hizo una exposición en las Galeries Dalmau de Barcelona en el año 1922—, su obra no era hasta estos momentos conocida más que por un restringido círculo de especialistas. Con esta amplia y cuidada selección de su obra que esta exposición ofrece ahora, este desconocimiento por parte del gran público tiene la ocasión de ser sustituido por el interés que estamos seguros va a despertar su extraordinaria personalidad artística y humana.

Picabia fue uno de los espíritus más libres y radicales del siglo XX, espíritu que se materializó en una extensa y variada producción, que aunque en su mayor parte fue pictórica, también abarcó los campos de la poesía, la edición, el cine, etc. Fue también pionero y maestro de muchos de los movimientos artísticos y estilos que han formado la historia del arte contemporáneo.

Esta exposición va a contribuir a que todos estos aspectos, junto a la gran vitalidad y vigencia de Picabia, sean apreciados y estudiados en profundidad.

Es una gran satisfacción para la Fundación Caja de Pensiones colaborar de nuevo con el Ministerio de Cultura para presentar, en esta ocasión, la muestra del extraordinario artista de origen español Francis Picabia.

Picabia, cuya obra hemos sentido siempre unida a la imaginación y la libertad, es, como podemos ver por su biografía, sus trabajos —poesía, novela, periodismo— y sus colaboraciones —en ballet, cine, música— un claro ejemplo de lo que podemos calificar como un «espíritu moderno»: inconformismo e investigación.

Su círculo de relaciones, tan amplio pero tan concreto —Breton, Man Ray, Satie, René Claire, Apollinaire, Stieglitz, Tzara, Duchamp, Klee, etc.—, es una fiel expresión de su participación en la revolución artística del siglo XX y en los continuos movimientos que ésta generó.

Barcelona, como otros lugares de España, no fue ajena a Picabia, pues el artista vivió algunos períodos en esta ciudad, donde celebró exposiciones colectivas y una individual de gran importancia en 1922, creando la revista *391* que más tarde continuaría su publicación en Nueva York, Zurich y París. Pero excepto en contadas ocasiones, las relaciones entre el mundo artístico barcelonés y Picabia no fueron todo lo buenas ni lo provechosas que hubieran podido ser para los movimientos de aquí.

Tras haber presentado la primavera pasada a Marcel Duchamp, esta exposición de Francis Picabia tiene una particular significación para la Fundación Caja de Pensiones, ya que permite continuar y ampliar el estudio y conocimiento de estos artistas que se han convertido en maestros y puntos de referencia indiscutibles de las nuevas generaciones.

JAVIER SOLANA
Ministro de Cultura

FUNDACION CAJA DE PENSIONES

Enero 1985

Quieren expresar su agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que con su ayuda han hecho posible esta exposición.

En primer lugar y muy especialmente a Mme. Olga Picabia, que ha prestado su inestimable colaboración y entusiasmo, sin los cuales el proyecto de traer a Picabia a nuestro país no hubiera sido posible.

También a todos aquellos coleccionistas, galeristas, colecciones privadas e instituciones públicas que nos han cedido sus obras. A todas aquellas personas que han brindado su valiosa colaboración: Paloma Acuña, Sra. Arweiler, Biblioteca Jacques Doucet, Juan Manuel Bonet, Mariano Alonso Burón, Francisco Calvo Serraller, William Camfield, Rafael Cansinos, Sr. Catex, María Corral, Sr. Chapon, Mauricio Fagiolo dell'Arco, Elvira González, Dr. Marianna Heinz, Hayden Herrera, Irene Hochman, Instituto Francés, David Juda, Sr. Martínez, Marco Miele, Gloria Moure, Juan Muga, Carla Panicali, revista «Poesía», Robert Rosenblum, Sres. Santos Torroella, Thomas W. Sokolowsky, Michel Vigman, así como a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Las obras de la presente exposición han sido cedidas por:

COL. PARIDE ACCETTI. MILAN	MUSEE SALIES BAGNIERES DE BIGORRE
COL. PIERRE BELFOND. PARIS	MUSEUM LUDWIG. COLONIA
COL. EDITIONS BELFOND. PARIS	THE ARTS INSTITUTE OF CHICAGO. ALFRED STIEGLITZ COLLECTION
COL. A. CALMARINI. MILAN	MODERNA MUSEET. ESTOCOLMO
COL. LAURA CARPENTER. DALLAS	PETIT PALAIS. GINEBRA
COL. ROBERTA CERINI DI CASTEGNATE. MILAN	THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. NUEVA YORK
COL. LEO DOHMEN. AMBERES	THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. THE ALFRED STIEGLITZ COLLECTION. NUEVA YORK
COL. SRA. FLEISS. PARIS	NEW YORK UNIVERSITY ART COLLECTION
COL. GRESSE-PICABIA. LA ROCHELLE	BIBLIOTHEQUE NATIONAL. PARIS
COL. DIDIER IMBERT FINE ART. PARIS	BIBLIOTHEQUE LITTERAIRE JACQUES DOUCET. PARIS
COL. DOMINIQUE KANGA. PARIS	THE BERKSHIRE MUSEUM. PITTSFIELD. MASSACHUSETTS
COL. R. MARIE-ANNE. PARIS	THE PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG COLLECTION
COL. D & J MENIL. HOUSTON	MUSEE DE L'ART DE L'INDUSTRIE. SAINT-ETIENNE
COL. THE HON. DAVID MONTAGU AND MRS. MONTAGU. LONDRES	SEATTLE ART MUSEUM. EUGENE FULLER MEMORIAL COLLECTION
COL. ROLF NAHR. DUSSELDORF	STAATSGALERIE STUTTGART
COL. SR. Y SRA. MORTON G. NEUMANN. CHICAGO	MAIRIE DE VALLAURIS
COL. OLGA PICABIA. PARIS	GALERIA JOAN PRATS. BARCELONA
COL. SRA. DE GEORGES POMPIDOU. PARIS	GALERIE MICHAEL WERNER. COLONIA
COL. SUZANNE ROMAIN. PARIS	GALERIE RUDOLF ZWIRNER. COLONIA
COL. MICHEL RONCARI. NEUILLY	GALERIE NEUENDORF. HAMBURGO
COL. R. Y M. SANTOS TORROELLA. BARCELONA	GALERIA THEO. MADRID
COL. N. SEROUSSI. PARIS	GERTRUDE STEIN GALLERY. NUEVA YORK
COL. THYSSEN-BORNEMISZA. LUGANO	GALERIE D'ART CONTEMPORAIN. PARIS
COL. IGOR TROBETZKOY. PARIS	GALERIE 1900-2000 PARIS
COL. MARIE-CLAUDE TUBIANA. PARIS	GALERIA PAOLO SPROVIERI. ROMA
COL. ANGELA WESTWATER. NUEVA YORK	COLECCIONES PARTICULARES
MUSEE DEPARTAMENTAL DE L'OISE. BEAUVAIS	
MUSEE D'IXELLES. BRUSELAS	

Realizar una exposición antológica de Francis Picabia responde, en primer lugar, al deseo de mostrar y divulgar el arte del siglo XX en nuestro país, continuando así con la labor que se ha venido llevando a cabo con las grandes muestras organizadas hasta la fecha cuya relevancia ha quedado, además, reflejada en la favorable acogida que han recibido por parte del público.

Este artista francés de padre cubano nacido en París en 1879 —uno de los más importantes pintores de nuestro siglo— cuenta para España con otro interés complementario: su ascendencia española, hecho éste que no hemos pasado por alto en esta exposición.

Otro aspecto que hemos pretendido resaltar es la gran actualidad y el enorme interés de toda su múltiple y heterogénea producción artística en el mundo del arte actual. Sin querer relegar ninguna de las muchas etapas de su obra —y mucho menos su llamado «estilo mecanomórfico» que ocupa por derecho propio uno de los lugares más destacados de la historia de las vanguardias— hemos tratado de dejar constancia de la complejidad y gran riqueza del conjunto de la producción artística picabiana que no había sido apreciada y considerada en su auténtica dimensión hasta hace muy poco.

Ha sido precisamente en los últimos tiempos cuando ha obtenido, tanto de críticos, historiadores como de los propios artistas actuales y del público en general, el derecho a ocupar el destacado lugar que se merece en el arte de nuestro siglo. Su obra ha sido reconocida como la de un visionario que tuvo la genialidad de participar en algunas ocasiones y adelantarse en otras a mucho de lo que ha sido —al mismo tiempo que a lo que también hoy en día conforma— una parte importante del arte de nuestro tiempo y siempre de una manera totalmente personal.

Esa parte olvidada de su obra por cierta crítica artística que sólo tuvo en cuenta los fenómenos de las vanguardias es precisamente la que ahora mismo mueve mayores entusiasmos, siendo considerada como precursora de artistas tan importantes para el arte actual como Arthur Köpcke, Sigmar Polke, David Salle, Julian Schnabel, Francesco Clemente, los nuevos expresionistas, etc.

Todo ello hace que nuestra exposición tenga además el aliciente de ofrecer al público español la oportunidad de conocer a uno de los artistas que mayor interés despiertan actualmente en la escena artística internacional.

Hemos pretendido que la atractiva personalidad humana y artística de la que Picabia tan extraordinariamente dejara impregnada su vida y su obra haya quedado reflejada en su justa medida. Este ha sido nuestro propósito a la hora de embarcarnos en la difícil aventura que ha supuesto llevar a cabo una exposición en la que figurara un conjunto ampliamente representativo de todos los períodos de su obra, para lo que hemos contado con piezas procedentes de Museos y colecciones privadas de Estados Unidos, Francia, Italia, Suiza, Inglaterra, Bélgica, Suecia, Alemania y España.

Digamos para terminar que este ambicioso proyecto se ha hecho realidad gracias al equipo que ha trabajado sin escatimar esfuerzo, tiempo ni entusiasmo y al que quiero agradecer desde aquí su valiosa colaboración.

CARMEN GIMENEZ
Directora de Exposiciones

E X P O S I C I Ó N

MINISTERIO DE CULTURA

Ministro de Cultura
JAVIER SOLANA MADARIAGA

Director General de Bellas Artes y Archivos
DIONISIO HERNANDEZ GIL

Directora de Exposiciones
CARMEN GIMENEZ MARTIN

Asesor del Ministro
ALFONSO DE OTAZU

FUNDACION CAJA DE PENSIONES

Presidente Ejecutivo
JOSE VILARASAU SALAT

Vicepresidente Ejecutivo
RICARDO FORNESA RIBO

Director Ejecutivo
JUAN JOSE CUESTA TORRES

Comisarios
SOLANGE AUZIAS DE TURENNE
PIERRE CALTE

Coordinación Ejecutiva
ROSA MARIA GARCIA BRAGE

Organización Artística
MARGA PAZ

Dirección y diseño del montaje
JUAN ARINO

Coordinación en Barcelona
MARIA CORRAL
ORIO L FORT

Realización del montaje
MACARRON, S. A.

Transportes
SIT TRANSPORTES INTERNACIONALES, S.A.

Compañías aseguradoras
UNION Y EL FENIX
HUNTINGTON T. BLOCK
GRAS SAVOYE

C A T Á L O G O

Proyecto y selección de textos
GONZALO ARMERO

Asesor artístico
MARGA PAZ

Diseño
DIEGO LARA

Traducción
GONZALO ARMERO
ISABEL COSTALES
JULIA ESCOBAR
VERONICA GUSTAFSSON
ELISA SAINZ DE ZASKA

Producción
SANTIAGO SAAVEDRA (EDICIONES EL VISO)
RUFINO DIAZ
MARIA VICTORIA LASSO DE LA VEGA
JUAN PEREZ DE AYALA

Fotocomposición
FERNANDEZ CIUDAD, S. L., MADRID
SECOMP, MADRID
JULIO SOTO, MADRID

Fotomecánica
CROMOARTE, BARCELONA
DIA, MADRID

Impresión
JULIO SOTO
Avda. de la Constitución, 202, Torrejón de Ardoz, Madrid

© 1985. Ministerio de Cultura
y Fundación Caja de Pensiones



I N D I C E

<i>La estética de la sorpresa</i> por SOLANGE AUZIAS DE TURENNE	13
--	----

<i>Picabia</i> por ULF LINDE	15
---------------------------------	----

<i>Acerca de la figuración y el estilo en la obra de Francis Picabia</i> por MARGA PAZ	27
---	----

PICABIA EN ESPAÑA

<i>Picabia, el español</i> por MARIA LLUISA BORRÁS	37
---	----

<i>Francis Picabia y Barcelona</i> por RAFAEL SANTOS TORROELLA	49
---	----

<i>Sobre la exposición Picabia y la conferencia de Breton</i> por M. CASSANYES	57
---	----

<i>Algunas cartas inéditas</i>	61
--------------------------------	----

<i>Datos para una biografía de Francis Picabia</i> por MARGA PAZ	66
---	----

CATALOGO	113
----------	-----

ESCRIBEN SOBRE FRANCIS PICABIA	235
--------------------------------	-----

ESCRITO POR PICABIA	263
---------------------	-----

EDITADO POR PICABIA	301
---------------------	-----

CATALOGO DE OBRAS EXPUESTAS	365
-----------------------------	-----

CATALOGO DE LIBROS Y REVISTAS EXPUESTOS	373
---	-----

EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS	375
--	-----

BIBLIOGRAFIA	377
--------------	-----

DRESSEUR D'ANIMAUX



5 JUILLET 1937

FRANCIS PICABIA

El núcleo de la imaginación ha sido explorado antes que el del átomo. La obra de Francis Picabia es el testimonio de las grandes etapas de esa desintegración —soberbia y sabia— de las formas que se derivó de tal exploración.

Cuando hacia 1850 Flaubert, de quien curiosamente Picabia había dibujado la máscara mortuoria, afirmaba que había que mirar un árbol hasta que se convirtiera en otro, introdujo, so pretexto de observación, esa ligera «diferencia», esa sorpresa creadora que iba a acabar con el realismo y la imitación paciente de la realidad.

De la raza de los conquistadores del Nuevo Mundo, pues pertenecía a la antigua nobleza española establecida en Cuba, Picabia estaba predispuesto a ser el autor vivo de esa transcripción de lo real a una lengua desconocida, pura, órfica, que iba a elevar el sentimiento del gusto a la altura del placer un poco misterioso de los grandes matemáticos: cada cuadro es una hipótesis y la vida está todavía por comprobar.

Otros, Picasso, Duchamp, Kandinsky... iban a participar en esa iniciación en la que las formas pictóricas, hostigadas de improviso, danzarían en torno al cubismo, al fauvismo, al instantaneísmo, al dadaísmo, al surrealismo, pero nadie mejor que Picabia ha sabido reconocer y superar después cada una de estas etapas que la Belleza, alegremente, imponía a la vanguardia. «*Lo que más me gusta es inventar, imaginar, fabricar conmigo mismo, a cada instante, un hombre nuevo, luego olvidar, olvidarlo todo*»*. «Lo bello no es más que la promesa de la felicidad», hubiera podido decir el joven impresionista, empujado por una fuerza de ser y de pintar y de complacer que iría engrandeciéndose a la sombra de Sisley y de Pissarro. Lanzado a este mundo por esa voluntad poderosa, piensa cruzarse con Nietzsche, ya sumido en las tinieblas, y adopta un nihilismo elegante. Estamos en 1900.

Después de la gran crisis de 1908-1909, rompe el espejo de la representación, vive lo que Baudelaire había esbozado y pudo creer que «lo bello siempre es extraño», es decir, individual, imposible de universalizar puesto que es la expresión de una «alegría pura» hecha de correspondencia y de sinestesia.

Picabia fue el primero que, con Gabrielle Buffet, soñó con una pintura pura, que mediante el simbolismo de los colores, produjera una emoción casi musical.

Se ha hablado mucho de este período, de su amistad con Apollinaire, el nacimiento del dadaísmo, la revista 391, y su gran participación en la aparición de los conceptos de automatismo, inconsciente y azar.

* Los entrecomillados en cursiva son opiniones de Picabia.

Pero como quería «*ser libre incluso respecto de la libertad*», Picabia, maestro de la «estética de la sorpresa», rechazó la tentación del academicismo que amenazaba al surrealismo.

No lo consiguió sin desesperación, sin violencia, y desde ese momento lo bello se convirtió para él en «el primer grado de lo terrible»: el visionario que llevaba en su interior proyectó esos monstruos que le convirtieron en un maestro de lo fantástico.

Pero no de lo fantástico medieval o romántico, sino de lo supranatural pero moderno, purificado de lo maravilloso, extraño «como puede serlo la vida cotidiana», donde el cuerpo ha ocupado el lugar del alma y que permite a Picabia escapar de la antinomia, convertida en antinomia solar, de la representación y de la no representación.

Primero son las transparencias, los juegos de lo mismo y de lo otro con la perspectiva, después los lienzos de los últimos años, cuyo genio supo apreciar Olga Picabia y se lo agradecemos, lienzos en los que lo real está liberado de cualquier vínculo y donde lo imaginario se hace sobrio y expresivo.

En sus últimos años, Picabia, enfermo pero desafiando cualquier repetición, lo que podría ser una definición de la juventud, escribió numerosos poemas y trabajó en sus lienzos como si fueran manuscritos raspados. Se diría que piensa, con Mallarmé, que «la definición de lo bello es sencilla, eso es lo desesperante».

Francis Picabia, convertido voluntariamente en nuestro último poeta maldito, murió como Cristóbal Colón, negándose a instalarse aburguesadamente en el continente que él mismo había descubierto.

Le gustaba decir: «*Yo me disfrazo de hombre para no ser nada*».

Esa «nada» ha dejado una obra inmensa.

París, noviembre de 1984.

... y lo curioso en este mismo retrato es que el artista ha logrado que el modelo les siga con su mirada dondequiera que se muevan en esta sala. Les pido que pasen de aquella puerta a la de enfrente —¡gracias!— y observen el retrato mientras caminan, por favor. Bueno, ¿habrán notado cómo el modelo les sigue?

El truco prestidigitador del guía funciona siempre que la mirada del modelo esté perpendicular al lienzo, o tratándose de una fotografía, siempre que el modelo haya fijado su mirada en el objetivo. En cambio no puede usarse este mismo truco delante de una escultura, por lo menos no delante de una escultura naturalista. Sólo un rostro *plano* puede dirigir su mirada hacia toda persona que esté delante, sólo cuando se ha reducido el volumen a un plano puede surgir una figura que «todo lo ve». La historia del arte también parece confirmar este fenómeno: sólo cuando las figuras de los emperadores romanos se integraron en la superficie de los ábsides aparecieron sus rostros suficientemente divinos para poder servir como modelos para la imagen del Cristo Todopoderoso.

Pero la confrontación de «ojo con ojo» que nos da el plano sirve a la vez como un muro divisorio: a este lado del plano se esparce nuestro mundo en tres dimensiones, al otro lado hay otra cosa. No es la piedra de la bóveda que sigue «al otro lado» del fondo dorado de los ábsides bizantinos, sino algo extraño, sin medidas. Seamos o no creyentes estamos obligados a percibir el oro como una frontera entre lo material y lo no material, entre lo que es «de este mundo» y algo que no lo es. (Como ciertas sustancias blancas, las de algunos hongos, por ejemplo, toman color inmediatamente se les corta. En seguida crean una fina capa de color que emana al ponerse la sustancia original en contacto con el aire... —de la misma forma un mosaico bizantino constituye al parecer un corte a una sustancia invisible que en seguida se colorea hasta hacerse visible en el mismo corte.) La imagen plana constituye la superficie fronteriza entre lo comprensible y lo que no se puede comprender.

Esa superficie se puede tocar con la palma de la mano, es más fina que la piel de la yema de los dedos: así de *cerca* está lo inconmensurable.

Durante ciertas épocas el hombre parece haber sufrido ante esta cercanía. La perspectiva central del Renacimiento quizás se deje comprender justamente como un intento de hacer valer lo mesurable de este mundo también detrás de la superficie de la imagen, hacer que lo inconmensurable que antes reinaba allí cristalice en un orden humano, el orden que Kant denominaba la forma perceptible del espacio. Los griegos llevaron a cabo una revolución semejante contra lo incomprensible al romper la fachada de la antigua escultura mediterránea,

la fachada unívoca que antes había dado su fuerza de plano a las esculturas. Para hacerse una idea de lo «humanos» que eran los dioses griegos solamente hay que observar como Apolo nos muestra su perfil en la fachada del templo de Olimpia, como mira hacia un lado: así se vuelve un dios en *nuestro* espacio, así se somete a *nuestras* condiciones —¿qué queda ya de incomprensible para nosotros?

Uno sólo de los dioses griegos escapó durante mucho tiempo a este tipo de antropomorfismo: Dionisio. El historiador de las religiones Walter F. Otto escribió sobre este dios:

Era pues Dionisio mismo quien apareció en la máscara. No era una columna de piedra, ningún ídolo tosco y tallado que daba testimonio de su divina presencia sino la máscara: un rostro expuesto en una superficie plana dirigido hacia el espectador, un objeto que parecía sólo un disfraz detrás del cual se ocultaba un rostro vivo. Y sin embargo aquella máscara, la máscara sola representaba al dios.

Para Otto, Dionisio es el dios loco, el dios de *la confrontación* imprevisible. Y como «su naturaleza comprende el poder aparecer con fuerza imprevista ante los hombres, la máscara también puede servir como su símbolo y encarnación en el culto». Sigue Otto, «la máscara se hace tanto más eficaz por ser sólo superficie... con sus ojos que miran fijamente de frente y de cuya mirada no se puede escapar: nadie puede escapar de este encuentro».

Picabia —todo el fenómeno, su pintura, la poesía, el mito— es tal máscara. Era *superficial* [1] en el sentido «profundo», si se quiere dionisiaco de la palabra. ¿No es verdad que prefería mirar fijamente a la cámara al ser fotografiado? *Le Saint Masqué*.

O bien sol
O bien sombra
Quien es sí mismo
Es un *passe-partout*

Entender Picabia de esta manera implica que uno toma sus obras calidoscópicas por una frontera que divide dos mundos: un mundo manifiesto y uno oculto, a la vez oculto y puesto al manifiesto por la máscara. Pero ¿qué es lo que se esconde detrás?

La pregunta así formulada nos lleva al quid de la cuestión: lo que se esconde no *es* y no puede *ser* nada. Quien quiere extender el sentido del verbo *ser* a valer también detrás de la máscara recibe al instante un azote: ¡*Non!* Lo importante es el verbo.

Celui qui est

Gabrielle Buffet, la primera esposa de Picabia, nos ha informado sobre su poca afición a la lectura: «Los únicos autores que leía eran —aparte de algunas novelas policíacas— Nietzsche y

[1]

Parece razonable suponer que esta superficialidad tuviera un origen biológico-funcional. A ciertas especies de monos, cuando se ponen en posición defensiva típica de su especie, se les levanta el pelo de los brazos: su silueta —o sea, la *forma de la superficie en face*— aumenta su volumen. Todavía en el estado de desarrollo de la raza humana se pueden encontrar huellas de este mecanismo cuando aumenta la secreción de adrenalina.

Max Stirner». Eso nos facilita precisar el encuadramiento intelectual de Picabia: el nominalismo extremo, la suspicacia y el odio hacia todo concepto general. Para alguien como Max Stirner era imposible aceptar siquiera que nadie fuera un ser humano. Ya que el «ser» algo implicaba tener características que se repartían entre varios, entre una clase de individuos. El ser, digamos, pintor implicaba ser sólo uno entre todos los pintores, «uno más», según las palabras de Stirner. El ser «un ser humano» implicaría ser uno entre varios cientos de millones. Entonces ¿qué quedaba del yo, de la persona particular? Evidentemente algo *más que* y algo *diferente de* un ser humano... No cabe duda de que Picabia compartía esa opinión: era este «algo más y algo diferente» que se respiraba a través de él incomparable —e incondicionalmente—, la máscara —*L'unique eunuque*. Era lo único que admitía.

Cada afirmación sobre la naturaleza de los objetos, cada ambición realista, resulta dudosa basándose en esa actitud. Ciertamente que un objeto se podría describir mediante una combinación única de conceptos, quizás infinitamente detallada, hasta que las «señas» excluyeran todos los objetos excepto uno, pero tal descripción no sería sino un *molde* para el objeto. Nunca llegaría hasta la propia presencia única del objeto. Por ello el lenguaje nos aleja de la realidad y Picabia lo odiaba:

Cuando alguien habla
su mandíbula
me hace sentir vergüenza:
Dentro de su boca
hay un firmamento negro.

Teniendo en cuenta este odio, uno percibe quizás algo de la duda de Picabia ante el cubismo. Por supuesto que aprobaba la ruptura del cubismo con lo que él vivía como un mundo formal, triste y gastado. Pero a la vez el cubismo trajo una disciplina nueva, y una disciplina que recordaba la del lenguaje. Las sencillas formas básicas del cubismo se podrían ver como una serie de conceptos primarios, palabras plásticas si se quiere, las cuales combinadas en «frases» daban una descripción del objeto reproducido. «Frases» que según los partidarios del cubismo eran más *verdaderas*, más *realistas* que todas las anteriores. Es más probable que Picabia mirara con desprecio tales afirmaciones. Sin embargo trabajó en 1912 con los requisitos cubistas, por ejemplo, en *Dances à la Source* —rectángulos sencillos, triángulos y segmentos de círculos—, pero no duró mucho tiempo. En sus grandes lienzos de 1913, tales como *Udnie* o *Edtaonisl*, las formas singulares ya no tienen ningún carácter elemental, ya no se dejan combinar en unidades comprensibles. Al igual que los títulos de los cuadros ya no aluden a nada [2].

En unas entrevistas concedidas por Picabia en Nueva York en 1913 queda muy claro que su

[2]

En agosto de 1912 Marcel Duchamp pintó un cuadro que para él fue la ruptura definitiva con el cubismo, *La Mariée*. Aquí es imposible clasificar las formas particulares, no se refieren a ningún otro tipo de formas. Como espectador uno vive la imposibilidad que Duchamp mismo describió así: «Perder la capacidad de reconocer (identificar) dos objetos iguales —dos colores, dos piñones, dos sombreros, dos formas de cualquier tipo—. Encontrarse en un estado mental donde es imposible para la memoria visual trasladar las imágenes de un objeto a otro aunque sean idénticos». La nota de Duchamp, sacada de *La Boite Verte*, indica un estado mental que excluye cada clasificación y de igual manera cada concepto. Queda solamente lo singular, lo único real desde el punto de vista del nominalismo extremo.

Picabia recibió *La Mariée* de Duchamp ya en 1912. No cabe duda de que este regalo tuvo importancia para el alejamiento de Picabia del cubismo. Por otro lado no se puede excluir que el nominalismo de Picabia, seguramente objeto de discusiones en el círculo de *La Section d'Or*, puso a Duchamp en la pista que le llevó a pintar *La Mariée*. Por lo menos podría explicar por qué precisamente fue Picabia quien recibió el cuadro, un objeto único en todos los sentidos. (De Duchamp existe sólo una obra de esta índole.)

estilo tenía su base en el rechazo de todas las exigencias realistas del cubismo: «Casi toda la pintura ha tratado de recrear fenómenos de la naturaleza, y es precisamente lo que el arte no debería ser».

Pero el hecho que Picabia haya roto con una tradición realista no quiere decir que rompió con el pasado. En los *Ditirambos de Dionisio* de Nietzsche, a los cuales alude Apollinaire, el amigo de Picabia, en *Les Peintres Cubistes*, hay estrofas que se adelantan a las aventuras de Picabia.

¿Tú, pretendiente de la verdad?, así se burlaban.

No, ¡solamente un poeta!

un animal feroz y cauteloso,

que tiene que mentir,

mentir a sabiendas,

desear la presa con codicia,

bajo una máscara multicolor,

él mismo su máscara,

él mismo su presa,

éste, ¿un pretendiente de la verdad?

Y Nietzsche pone sus palabras en boca de Dionisio.

Marcel Duchamp escribió: «El desarrollo de Picabia se puede ver como una serie calidoscópica de experiencias artísticas, que observadas superficialmente no tienen nada que ver entre sí, pero donde se puede siempre distinguir el sello de un carácter fuerte». Leonce Rosenberg dijo algo similar: «No importa lo que haga, siempre resulta un Picabia». Tales declaraciones, y sería fácil sacar varias, muestran algo singular: La «personalidad» de Picabia tiene muy poco que ver con las obras particulares, y sin embargo es inequívocamente fuerte.

Tiene obras que pueden parecer ejercicios bastante mediocres del «arte abstracto» —el gouache *Volucelle I*, por ejemplo—. No obstante... en el mismo momento que uno descubre la firma, las formas inofensivas se impregnan de «Picabia», empiezan a oler a amoníaco. «La constelación asimétrica de círculos coloridos en *Volucelle I* constituye un ejemplo místico y severo de su interés por la forma circular», escribió William A. Camfield en su libro extraordinario sobre Picabia. Posiblemente..., pero entonces hay que saber qué fue Picabia el autor del gouache. De haberse encontrado sin firma en alguna carpeta olvidada de trabajos de los alumnos de la Bauhaus, la afirmación de Camfield hubiese parecido bastante exagerada; nada habría ya de místico o severo en la imagen. La firma de Picabia cambia totalmente la expresión, así funciona su «personalidad»: impregna las formas que pueden ser de cualquier índole, un borrón o bien un dibujo industrial cuidadosamente calcado.

Por supuesto que se puede objetar que toda obra firmada muestra tal «impregnación» y que esto no es sino la relación entre la obra particular y «la obra», toda la producción del artista. Sería una objeción totalmente correcta, pero en el caso de Picabia nos queda de todos modos una paradoja: él hizo todo lo posible para que esa relación pareciera lo más arbitraria e inconexa posible. «Desearía tener tantas personalidades como tengo estados de ánimo». A pesar de ello sólo le hacía falta firmar el lienzo o el papel para que la unidad mística y severa se restaurase. (Los adjetivos de Camfield están bien escogidos.) ... *toujours du Picabia*.

Pero ¿por qué es eso una paradoja? ¿No es posible que la casi total falta de continuidad de hecho fuese una expresión consecuente del tipo de carácter de Picabia? Mediante una serie de conceptos sacados de la psicología animal se podría definir ese tipo de carácter. ¿Qué quedaría después de la paradoja?

No niego que tal investigación diera resultados interesantes. (Quizás existan ya en la ficha médica de Picabia: estuvo algunas veces internado en centros psiquiátricos.) Pero, es justo al fijar de esta manera su *tipo* de carácter que uno revela su ceguera. Se olvida que el punto de partida de toda su obra era que el individuo, *der Einzige* de Stirner, siempre huye de y sobrepasa cada descripción por su mera unicidad, ya que aquella descripción siempre tiene que basarse en conceptos generales. Uno se ciega al *reto* que constituye la firma de PICABIA: y en el último caso uno se ciega justo al «carácter» que creía estar investigando. Sobre todo uno se ciega ante las pinturas ya que expresan lo que expresan sólo a través de su firma, el reto.

No es ningún tipo de carácter que ha pintado los lienzos, es Picabia. Hubo una época que nadie podía ver a Cristo Pantocrator sin sentirse visto por Él a su vez. La imagen allí arriba en el ábside también constituía un reto, obligaba a un encuentro frontal. Era así, y sólo así, que se hacía persona el dios visible. No a través de características, ya que las características sólo se manifiestan mediante comparaciones —y aquí aparecía *el dios único*: el no comparable—. A quien se enfrentaba con su mirada, se le demandaba otra cosa, algo más que su carácter, se le requería a él mismo en persona.

También para el no creyente queda como una posibilidad esa experiencia de lo personal como algo que ya no tiene nada que ver con cualidades. Lo personal puede manifestarse ante la mirada de un perro, o cuando se oye gemir una rama en el viento y por un momento se toma este sonido por el llanto de un niño —o cuando uno observa una pintura [3]—. Surge un requerimiento como cuando uno se oye llamado por su nombre. No existen intermediarios...

Picabia mismo se deja conocer *en face*, su «perfil» personal queda entonces menos importante.

Si lo único, lo personal, es el contenido real de una obra, y si este contenido sólo puede manifestarse en una confrontación —en el encuentro entre esa obra y un espectador anónimo pero único [4]— entonces ya no podemos decir que la forma de la obra expresa su contenido. Picabia lo sabía muy bien: «Enseño mentiras».

[3]

En este caso Marcel Duchamp ha hecho una distinción clara y concisa: «El gusto da una sensación sensual, no un sentido estético. El gusto supone un espectador entendido que declara lo que le gusta y lo que no, y que después lo traduce a «hermoso» o «feo». Todo lo contrario ocurre con «la víctima de un eco estético». Su posición se puede comparar con la de un amante o la de un creyente. Alguien que sin saber por qué se despoja de su ego exigente y cede incondicionalmente ante una obligación maravillosa e impenetrable» (de «The Western Round Table on Modern Art», *Modern Artist in America*, 1949).

[4]

Un espectador se conoce: el primero, el artista mismo. Encuentra su propia persona como un extraño en su obra —como escribió Rimbaud: «Je est un autre» (Yo es otro).



23 NEW YORK, 1913
Acuarela y gouache. 55 x 75,2 cm.

En los años 1914-1921 estalló esa «ironía» [5] en la obra de Picabia, y pronto iba a tener su nombre en la historia del arte: Dadá. En la superficie toda lógica parece haber desaparecido pero la superficie engaña.

Al repasar la producción de Picabia de esa época, una producción desenvuelta y deleitosa a la vez que mordaz, puede ser que a pesar de todo, uno se vea obligado a cuestionar su originalidad. Cada vez que surge una novedad formal en Picabia ya se ha registrado en otra *oeuvre*, la de Marcel Duchamp. Pero quizás sea prudente no llegar a conclusiones demasiado rápidas, puede ser que uno se equivoque. Que en realidad se trate de una sola obra: La de Duchamp y de Picabia. En esa época su colaboración se caracterizaba por una intimidad sólo comparable a la que existía entre Braque y Picasso durante los años febriles del cubismo. Todo parece indicar que ya antes de la guerra habían elaborado un código mediante el cual deformaban metódicamente la opinión meditada y muy «seria» sobre la ubicación del ser humano en el universo. Antes de haber descifrado este código naturalmente no se puede dar cuenta de esa opinión en detalle, pero con seguridad su carácter es básicamente nominalista y tiene rasgos tanto de Nietzsche [6] como de Bergson, pero también de los teóricos científicos como Poincaré. El «convencionalismo» de Poincaré —sobre todo su argumentación de la relación entre la geometría y la realidad fundamentaba su suspicacia frente a todo realismo. (También los miembros de *La Section d'Or* estuvieron cercanos a la especulación geométrica.) En cuanto al código en sí, Duchamp nos informó claramente: la técnica se basaba en la explotación que hacía Jean-Pierre Brisset del doble significado fonético de las palabras —por ejemplo, *La Joconde*=là! *chaud con de*... Seguramente existían también otros tipos de sustituciones. A través del código las afirmaciones originales cambiaron totalmente su carácter, se hacían obscenas, humorísticas y provocativas. En los círculos artísticos que frecuentaban Picabia y Duchamp su técnica tuvo que haber aparecido incomprensible y blasfema. De hecho esa técnica existía ya desde hacía mucho: la alquimia en la Edad Media usó exactamente el mismo método. También ella expresó una imagen diferente del universo mediante un código erótico donde la palabra y la imagen estuvieron unidas inseparablemente. Parece muy poco probable que Picabia y Duchamp ignorasen la alquimia.

Partiendo de la idea de que en su caso tratamos una obra común y única, o por lo menos que usaron el mismo código, algunos de los caprichos más absurdos de Picabia nos pueden parecer sorprendentemente lógicos. Trataré de indicar cómo:

La Sainte-Vierge. Duchamp subrayó al hablar de sus *ready-mades* que un artista siempre tiene que partir de alguna materia ya «hecha» al expresarse. El pintor no ha fabricado él mismo el color dentro de los tubos, por ejemplo. Ahora, notando que la palabra «materia» tiene la misma raíz etimológica que «madre», del latín *mater*, el siguiente juego de palabras puede parecer lógico: hasta que el artista haya tocado la materia que, como una madre, va a dar a luz lo que concebirá (!) la materia queda intacta: *a ready-maid* [inglés *made*=hecho,

[5]

Estaba preparado desde hace mucho tiempo. El desajuste entre lo personal y lo impersonal, entre lo que Duchamp, tras Eliot, llamó «l'homme qui souffre l'esprit qui crée», ocupó ya a los románticos, especialmente a los hermanos Schlegel. Para pensadores como Stirner y Kirkegaard, «la ironía» se vivía con odio y angustia, Nietzsche lo llevó al abismo. Dada —y entonces no sólo el trabajo de Picabia— se ha visto demasiado poco a la luz de la historia del pensamiento. No fue una coincidencia que el hombre que creó «*Cabaret Voltaire*» en Zúrich, Hugo Ball, en su juventud escribió una disertación sobre Nietzsche.

[6]

Por ejemplo, la explicación de perspectiva de Nietzsche en *Die Fröhliche Wissenschaft*.

maid=doncella] —una doncella / virgen / dispuesta... Más aún, tanto Picabia como Duchamp estaban en contra de la idea que hay materias que son más «artísticas» que otras, que la tinta china, por ejemplo, fuese sacralizada tratándose de un dibujo. En marzo de 1920 Picabia publicó un número de su revista *391*, donde reprodujo un gran borrón de tinta china. Tuvo como título *La Sainte-Vierge*.

La Veuve Joyeuse. En 1920 Duchamp hizo fabricar una pequeña ventana cuyos cristales cubrió con cuero viejo encerado. Llamó a ese objeto *Fresh Widow* [Viuda reciente]. El siguiente año llegó el «sinónimo» de Picabia *La Veuve Joyeuse*; un lienzo donde había aplicado dos imágenes —arriba, la foto de Picabia detrás del volante, hecha por Man Ray, con el subtítulo explicativo PHOTOGRAPHIE, y abajo de estas mayúsculas, un dibujo basado en una fotografía, de igual tamaño que la foto y también con una nota explicativa: DESSIN. Las dos imágenes, la foto y el dibujo repiten la relación que tienen los dos grandes paneles de cristal en la famosa *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, de Duchamp. Puede que sea pura coincidencia, pero además es conocido que Duchamp había pensado hacer el panel superior, el ámbito de la Novia, en técnica fotográfica, lo cual fracasó, mientras que el inferior, la máquina de los solteros, se iba a efectuar como un dibujo geométrico. Además se encuentra la siguiente nota en *La Boite Verte* de Duchamp: «La estabilidad de la construcción: la correspondencia en altura: en total las dimensiones de la maquina de los solteros, la posición de las piezas, etc. tienen que ser las mismas que las de la novia». Duchamp también parece haber pensado los dos paneles como dos aspectos de su propio ser: MAR(iée)-CEL(ibataires). Si a esto se añade que la vida privada de Picabia en esta época debe haberle dado buenas razones para dudar sobre su estado civil —*mariée ou célibataire*— no queda lejos la doble identidad.

Très rare tableau sur la terre. Se ha escrito mucho sobre la dependencia de Duchamp de la alquimia, pero la argumentación ha tenido su punto débil: Duchamp no ha usado en ninguna parte los dos símbolos centrales de la alquimia —el oro y la plata—. (El oro representaba el espíritu, la plata la materia.) En cambio aparecen estos símbolos usados de manera ortodoxa en la obra más importante de Picabia de la época dadá, *Très rare tableau sur la terre*. En esta pintura dominan totalmente dos recipientes cilíndricos, uno dorado y el otro plateado. Debajo de ellos se ve una forma grisácea, una especie de turbina cuyo eje de oro sigue abajo hacia un campo inferior. El eje enlaza lo «superior» con lo «inferior». Si uno quisiera usar la forma representativa del dibujo industrial para ilustrar «la transmutación» el misterio de la alquimia, apenas sería posible hacer un diagrama más claro y didáctico que lo que ha realizado Picabia aquí. Los dos más altos principios se convergen con Mercurio como intermediario, quiere decir a través de la turbina. (En la alquimia la esencia de Mercurio se simbolizaba por el metal de mercurio. El «Mercurio» de Picabia se ve encerrado en una especie de recipiente, algo condicionado por su forma líquida. También el color es el del mercurio. La movilidad del metal la expresó Picabia en la rotación tácita de la turbina: también es posible que se haya

inspirado para las paletas de la turbina en las alas del dios Mercurio...») Como resultado de esta unión, el oro milagroso de la alquimia penetra a través de Mercurio en este mundo, el inferior, la tierra [7]. Ya el título de la obra nos parece comprensible: una transmutación es algo «muy raro en esta tierra». Parece totalmente impensable que Picabia haya podido hacer su pintura sin conocer la alquimia. Y lo que sabía Picabia lo sabía Duchamp.

Con estos tres ejemplos sólo he querido señalar una relación probable entre la obra de Picabia y Duchamp. No quiero ufanarme de haber resuelto su código, si he convencido a alguien de *que sí* usaron un código común eso será suficiente.

Pero... ¿por qué elaboraron su código en primer lugar? Cabe pensar varias razones. A pesar de su juventud habían podido observar como un ideal artístico tras otro se consumía —impresionismo, post-impresionismo, fauvismo, cubismo... Incluso ellos mismos habían consumido aquellas formas de expresión como pintores. Sus cerebros excepcionalmente agudos parecen haber llegado rápidamente a la conclusión inevitable que: Los diferentes fines que habían ido destituyendo todos estos «ismos» habían sido totalmente vanos, que no habían tenido nada que ver con el valor de las obras particulares. ¿Qué más natural entonces que ellos mismos renegaran de sus propios fines? Que mantuviesen una postura irónica *ocultando* esos fines.

Duchamp escribió una vez —tratándose de su trabajo con El Cristal— sobre lo necesario que es introducir *una nota alegre* o por lo menos un tono humorístico en un tema tan «serio». La necesidad de la cual era consciente, quizás podría formularse de esta manera: si la ironía se lleva hasta su extremo —y para él la ironía se entiende como la imposibilidad de unir lo personal y lo impersonal bajo un denominador común— y esa ironía *se formulase* con la mayor exactitud posible, una vez más nos vemos obligados a usar conceptos generales. El punto de partida, lo personal, queda otra vez oculto. Probablemente era la descripción de la ironía en términos tan generales, la fórmula filosófica si se quiere, que Duchamp tenía en mente cuando hablaba de «un tema tan serio» en lo anterior. (No la ironía de la vida tal como uno la tiene que vivir sino tal como se presenta al discutir sobre ella.) Si hubiese querido mantener su postura personal habría tenido que afrontar con ironía también su propia descripción, la postura clasificada por él mismo como *meta-irónica*. Con la ayuda del código pudieron, Picabia y él, adoptarla también: la filosofía se transformó en «una especie de *nominalisme pictural*» (Duchamp).

También cabe pensar en una explicación menos rigurosa del código. Un idioma secreto ofrece una fuente inagotable de risa. Los niños lo han sabido siempre. Han recuperado trozos del mundo del reino del sentido común, solamente con darles nombres crípticos: así los objetos brillaron por unos momentos con una nueva luz poética, extinguida demasiado rápido cuando alguien habló en un idioma común para todos. La risa, el brillo del oro de una alquimia infantil es motivación suficiente para el código de Duchamp y Picabia.

[7]

La razón del interés de Picabia y Duchamp por la alquimia debe haber sido que este «dogma» se puede comprender como una *poesía* alegórica; el espíritu se casa con los objetos materiales mediante una expresión idiomática. (Mercurio era, entre otras cosas, el dios del lenguaje.) Pero no se trata de cualquier uso lingüístico sino sólo del lenguaje que ilumina los objetos: la poesía.



Voilà la fille née sans mère, 1916-17

Mientras escribo esto, una idea absurda da vueltas todo el tiempo en mi mente: Apolo no reinaba solo en Delfos, repartía su poder con Dionisio —«y no deberíamos preguntarnos si no fue el mismo Apolo quien deseó este acuerdo por razones nada egoístas. No podría haber sido llevado por una necesidad interior de unir su dominio al del otro, y justamente a este otro, para demostrar al mundo que sólo ellos dos podían exponer toda la verdad» (W. F. Otto).

¿Por qué Duchamp casi siempre se dejaba fotografiar en perfil.

Por qué la divinidad de Delfos anunciaba sus intenciones en un lenguaje confuso e incomprensible, el del oráculo —el de la Phytia?

Picabia, sus pinturas han absorbido su mito, como si fueran esponjas, y lo van soltando otra vez como un brillo fluorescente.

Sería absurdo pretender afirmar que su vida, su —en un principio— inconmensurable fortuna, gastada en coches deportivos, mujeres, opio, alcohol, cabarets, yates... que sus depresiones y su melancolía, su encanto, sus caprichos, la poesía que escribió, 391, el amor que despertó en el séquito embelesado que le dieron sus nombres para una de sus pinturas más maravillosas, mas *personales* —*L'oeil cacodylate*, una pintura que él apenas había tocado...— que toda esa vida no fuera más que una novela inverosímil. Pero todavía, que ese mito pudiese ponerse entre paréntesis al observar una de sus obras. Una pintura puede tener su contenido desviado por el título, como ha demostrado Klee, y si el título se incluye en la obra, ¿por qué no lo haría la firma? ...*toujours du Picabia*:

Mírame la cara.

¿Por qué no se lleva a cabo la misión?

Tu misión, el milagro.

Hasta la ruptura con DADA, anunciada en junio de 1921 en *L'Esprit Nouveau*, siempre se puede distinguir en la obra de Picabia una relación entre el mismo artista y algún fenómeno artístico fuera de él —con el cubismo, con Duchamp, con la atmósfera colectiva de DADA. A lo largo de 1922 estas relaciones se rompen, él se hace cada vez más *der Einzige*, uno que incluso se rebajaba moralmente a frecuentar «el todo París», ya que esto le divirtió durante un tiempo. Aquel año se traslada a Tremblay-sur Mauldre, fuera del alcance de los oídos sensibles de los cafés literarios, y en 1925 se instala en la Costa Azul, primero en Mougins cerca de Cannes... Da la espalda a los intelectuales pero no al séquito inconstante de sátiros y bacantes que pasan en (los locos años veinte) «*the roaring twenties*».

Es ahora cuando pinta sus *monstruos*, una serie de cuadros orgiásticos, duros, vulgares e irracionales, pero al mismo tiempo *suyos* como nada que ha producido anteriormente. Son incomparables, al verlos el cerebro queda limpio de toda otra imagen, también las del propio Picabia. Lo que allí se ve ni siquiera parece «moderno» ya que estas pinturas no suponen un

pasado, y ¿qué quiere decir moderno cuando no existe lo no moderno? Hay una medida tradicional que hace posible comparar, por ejemplo, una obra de Picasso de los años treinta con las obras de los viejos maestros. Esta medida posibilita concebir, y graduar, una sensibilidad especial más allá de las diferencias de *estilo*: como los contrastes de valor pueden despertar un sentido del carácter de la luz, como una forma plana en la superficie da un sentido de volumen o precisa la intensidad en un gesto humano, etc., al fin lo que la mayoría llamaría las cualidades de una pintura. Ante «los monstruos» de Picabia esta medida queda prácticamente inaplicable. Pueden gustar o no gustar, es lo único. Y cuando ahora afirmo que constituyen el foco luminoso de la obra de Picabia, lo más grandioso que ha hecho, sé que cada motivación carece de sentido. Es obvio para mí: fue en estas pinturas que Picabia cumplió con su misión, *la mission du miracle*.

Lo que sigue, el período de las transparencias, la producción pintada en los años treinta pensando en las preferencias de los comerciantes argelinos —¿por qué no?, había recibido la Legión de Honor...—, y las pinturas abstractas que hizo durante la segunda guerra mundial, todo eso es *toujours du Picabia*, pero no precisamente porque aquellas obras sigan reflejando algo de la luz que nos ciega en «los monstruos».

Desde mediados de los años veinte, cuando pintó «los monstruos», hasta la guerra Picabia fue figurativo. En cuanto a sus motivos las pinturas no constituían ninguna sensación, a veces incluso se inspiraba para sus figuras en la historia del arte —en una de las pinturas de monstruos en Tiziano—. Durante el período de «las transparencias» hay tales préstamos en casi cada pintura. Para la vanguardia el desarrollo de Picabia daba la impresión de una retirada y despertaba una mezcla de reacciones. Cronológicamente coincidió además con una tendencia clásica bastante amplia.

Ahora con el tiempo queda claro que nunca fue una retirada. Picabia sólo siguió sus impulsos sin considerar cómo juzgarían sus contemporáneos los resultados. La vida artística cuyos corifeos antes había flagelado y expuesto a la sorna pública en 39I, la red infinitamente elástica de intrigas que tenía como propósito acelerar, retrasar o impedir las canonizaciones artísticas, el establecimiento, la vanguardia... —¿qué importaba ahora todo aquello?—. Nada podía ya despertar su interés. (39I tampoco se publicaba ya.)

Estaba solo con su lienzo como si estuviera solo con una mujer. O como escribió él mismo:

He conocido la pintura
como he conocido la pasión
mis cuadros son actos de amor
es mi manera de trabajar.



Les rochers à Saint-Honorat, h. 1924-25
(Núm. Cat. 64)

«La carrera de Picabia es una serie calidoscópica de experiencias artísticas, apenas unidas entre sí en su apariencia externa, pero caracterizadas todas ellas al amparo de una fuerte personalidad. En sus cincuenta años de pintura, Picabia evitó constantemente la dependencia de una fórmula cualquiera o la ostentación de una insignia. Podríamos llamarle el mayor representante de la libertad artística, no sólo frente a la esclavitud de las academias, sino también contra la sumisión a cualquier dogma» (Marcel Duchamp).

Francis Picabia es uno de los personajes más interesantes, fascinantes y también más insólitos de todos aquellos que han dado vida a la historia del arte del siglo XX. Ello no ha impedido, sin embargo, que este hijo de una rica familia cubana de ascendencia española venido al mundo en 1879 haya sido uno de los artistas peor conocidos y aun peor valorados, aunque en los últimos tiempos las cosas hayan empezado a cambiar...

La complejidad y heterogeneidad de su obra, su vida y su personalidad han puesto las cosas difíciles a la hora de una reconstrucción y una interpretación histórica y crítica, del mismo modo que ya Picabia se lo puso extremadamente difícil a sus propios contemporáneos, a los que no dejó de sorprender ni de escandalizar tanto con su obra como con su vida. De esto no se libraron ni la mejor sociedad ni sus compañeros de aventuras vanguardistas.

La vida y la obra de este Don Juan mundano, brillante, egoísta... corrieron sin freno detrás del placer y huyeron del aburrimiento, que fue el principal enemigo de su carácter, marcado por una profunda ansiedad. Como bien dice Hélène Sequila: «Esta angustia está ligada a un aburrimiento fundamental. Todo es aburrido. ¿No es verdad? Aburrimiento que Picabia intenta llenar sin cesar, con frenesí. Es el horror al vacío. Lo que explica esa necesidad de cambio que es en él como un instinto de conservación, el medio de escapar a lo establecido, reconocido y por eso reducido a nada, se trate de amor o, de lo que es lo mismo, de pintura» [1]. Efectivamente, Picabia dejó discurrir por los cauces de su vida y su obra —inseparablemente unidas— sin ponerle ninguna traba esa «imaginación incansable» que según su amigo y compañero Marcel Duchamp es «la herramienta perfecta que sólo posee una determinada categoría de artistas».

Así pues, su espíritu inquieto, angustiado y ansioso, y siempre ávido de nuevas experiencias, le impidió quedar anclado en cualquier idea, movimiento, lugar, dogma a cualquier precio fijo. Y consecuentemente a ello, a la supuestamente necesaria coherencia de su propia obra basada en la continuidad, o, lo que es lo mismo, a conformarla a lo que se esperaba de ella. La evolución de su obra estuvo marcada por una sucesión de profundas

[1] Sequila, Hélène: «Don Juan unique eunuque». Catálogo de la exposición *Francis Picabia*. Grand Palais, París, 1976, pág. 36.



Portrait, 1924
(Núm. Cat. 61)

rupturas que han hecho que se le acusara de carecer de estilo cuando Picabia los explotó todos hasta el límite, saltando así de un extremo al otro del arte de nuestro tiempo.

Ya lo decía Marcel Duchamp en el texto arriba citado. No ha sido el único. También la que fuera su primera mujer, Gabrielle Buffet, empezaba con esta idea el capítulo de su libro *Aires Abstractes*, que le dedicó: «Hacer una síntesis de la obra de Picabia es una empresa difícil, incluso para quien la ha íntimamente conocido y seguido. Esta obra es enorme, compleja e inconexa; refleja singularmente la personalidad de la que emana, llena de contradicciones, de potencia, de depresiones, de grandezas y de caídas, de virtudes y de debilidades» [2].

Pero la obra de Picabia, a pesar de haber abierto el camino a una gran parte del abanico de las posibilidades artísticas que ha ofrecido —y sigue ofreciendo en los ochenta— el arte del siglo XX no ha sido así apreciada ni entendida hasta muy recientemente. Por el contrario, la presencia de Picabia ha sido relegada de la historia del arte a partir de su ruptura con Dadá y su subsecuente abandono de la «vanguardia». La historiografía artística ha hecho desaparecer del mapa artístico al Picabia que a principios de la década de los veinte abandona sus experiencias «vanguardistas» que habían sido, por otra parte, activos revulsivos de las inquietudes que agitaron el mundo de las «vanguardias» de aquellos febriles años anteriores a la primera guerra y los pre-Dadá y Dadá de Nueva York y París.

Su instalación en el Tremblay en 1922, su posterior ruptura con André Breton, que iniciaba el Surrealismo, la novela *Caravanserail*, esa «odisea autobiográfica de ficción, que consta de episodios improbables, en decorados probables únicamente para Picabia, calumnias sobre todos los que nunca conoció, incluido él mismo, y jugando al mismo tiempo el papel de declarado anti-surrealista» [3], *Rêlâche*, *Entracte*, numerosos polémicos artículos y, cómo no, su producción pictórica marcan unos años de ruptura cuyo carácter encuentra una perfecta metáfora en su alejamiento y voluntario abandono del mundo artístico e intelectual parisino para instalarse en 1925 en la Costa Azul junto a Germaine Everling en su extravagante residencia del «Chateau de Mai», donde frecuentó la sociedad de la Riviera.

Ni la obra que inició a partir de su ruptura con Dadá, ni mucho menos su estilo de vida, encajaron a partir de entonces en el esquema y los planes de la «vanguardia». Y para gran parte de los historiadores de arte que se han ocupado de ese período, de esa producción artística que fue un cambio rotundo con su último estilo de las «máquinas» dadaístas, cambio acaecido sin transición aparente, y que ya en su propio momento había tenido una tan desigual acogida, quedó relegada a la cuneta de la carretera principal y única: la de la «vanguardia». La historia artística del siglo XX se ha construido sobre este único eje, que ha marginado y relegado al olvido a todo lo que no cumpliera con sus principios.

No es el caso de Picabia el único. La revalorización actual del período «maldito» de su obra ha sufrido un proceso similar al de De Chirico, por poner un ejemplo bastante significativo. Ambos sufrieron en su momento las consecuencias de sus diferencias con Breton, que fue

[2]
Buffet, Gabrielle: *Aires Abstractes*. Pierre Cailler Editeur.
Ginebra, 1957, pág. 15.

[3]
Hulten, Pontus: «Un billet de mille francs enfermé meurt de faim (Picabia)». Exposición *Francis Picabia*, Grand Palais,
París, 1976, pág. 16.



L'homme nouveau, h. 1924-26
(Núm. Cat. 76)

significativa de —como dice Jean Clair— «el homicidio simbólico de De Chirico, llevado a cabo en 1926 por Breton, después repetido ritualmente por Soby, a continuación por William Rubin y la gente de museos, estuvo destinado a institucionalizar el surrealismo, que de “horda primitiva” se convirtió en grupo social animado de un mismo ideal y ambición mundana» [4].

Si, como la de De Chirico, la revalorización de Picabia ha dado un vuelco radical en los últimos tiempos se debe principalmente a la desintegración de la credibilidad del poder del esquema establecido por la «vanguardia»; esquema al que tanto los artistas que están trabajando en los años ochenta como las coordinadas intelectuales en las que se mueve el mundo del arte han contribuido a crear un nuevo estado de espíritu que ha propiciado su desintegración. Un ejemplo de vital importancia para esta nueva lectura de nuestra historia fue la exposición «Les Realismes (1919-1939)» [5], en la que se reunió a una serie de artistas que durante aquellos años habían seguido trabajando completamente al margen de las pautas vanguardistas en una vuelta a la realidad y a los géneros tradicionales, pero con los que Picabia comparte apenas una misma ruptura con el plan de evolución dictado por la mentalidad productivista de las «vanguardias». Las direcciones de orden mental, intelectual y artísticas de la *démarche* picabiana son de un orden distinto a las de los pintores del *retour a l'ordre*.

«Hay que ser nómada, atravesar las ideas como se atraviesan los países y las ciudades», escribía Picabia en el artículo aparecido en 1921 «Picabia se separe des Dadás», explicando su actitud con respecto al ya por aquel entonces prácticamente desmembrado movimiento del que fuera uno de los principales motores. «Me separé de ciertos Dadá porque me asfixiaba entre ellos, cada día me volvía más triste, me aburría terriblemente. El espíritu Dadá no existió verdaderamente más que durante tres o cuatro años, fue expresado por Marcel Duchamp y por mí a fines de 1912 » [6]. Picabia explicó su ruptura con Dadá en esta serie de artículos aparecidos consecutivamente, en los que hace frecuentes alusiones a sus particulares razones de librarse de ese aburrimiento que según él «es la peor de las enfermedades» y que le producía algo que cualquiera que fuesen los motivos había dejado de interesarle. «Mis colegas me aburrían cada vez más, unos porque creían que se habían convertido en personajes importantes, otros por su nulidad, su imbecilidad, su patanería. Esas son cosas que yo no puedo soportar; decidí separarme de los dadaístas más o menos auténticos a fin de encontrar un poco de alegría en la vida» [7]. Las razones profundamente individualistas que habían impregnado la revuelta dadaísta están arraigadas a lo más profundo del temperamento de Picabia, que mantiene todo a lo largo de su vida inquebrantable la unión obra-vida, como demuestra la práctica de cada movimiento suyo. «¡Qué mal organizado está el mundo! ¿Por qué no tendrá nuestro cerebro la potencia de nuestros deseos?»

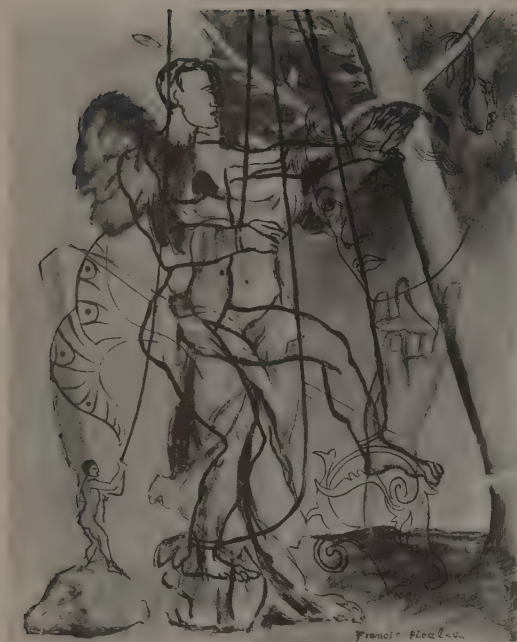
En 1922 Picabia realizó dos obras muy significativas: *La Nuit espagnole* y *La Feuille de vigne*, porque aunque habían existido ejemplos aislados de obras figurativas durante el período que se inició con su ruptura con el impresionismo hacia 1909, su producción de aquellos años

[4] Clair, Jean: «Dans le terreur de l'histoire». Exposición *De Chirico*. Centre Pompidou, París, 1983, pág. 48.

[5] Catálogo de la exposición *Les Realismes, 1919-39*. Centre Pompidou, París, 1980.

[6] Picabia: «Picabia se separe des Dadás», *Comoedia*, 11 de mayo de 1912, pág. 2.

[7] Picabia: «Francis Picabia et Dadá». *L'Esprit nouveau*, París, núm. 9.



Psi, 1931-32
(Núm. Cat. 109)

había estado integrada principalmente por obras abstractas y posteriormente las «máquinas». Para Camfield [8] esta segunda obra puede ser interpretada como un sarcástico comentario de Picabia a las preocupaciones acerca del clasicismo y la tradición del *rappel à l'ordre* —siguiendo el título de un opúsculo de Cocteau aparecido en 1926.

En ese mismo año tuvo lugar la exposición de Picabia en la Galería Dalmau, donde se colgaron al lado de algunas obras mecánicas una serie que Duchamp había definido como «acuarelas de estilo resueltamente académico que representan a españolas en traje regional». Estas «españolas» también integraron la exposición que Picabia realizó al año siguiente en la Galerie Haussmann de Danthon, con la que el pintor volvió a su antiguo *marchand* de la época impresionista, rompiendo así estrepitosamente con su reputación de vanguardista. La reacción provocada por estas obras fue de enorme sorpresa, ante la que Picabia respondió en un artículo: «Mucha gente se pregunta cómo es que hoy se puedan ver en Danthon, en París, un importante conjunto de dibujos de mujeres y hombres españoles, firmados por mí, después de que yo he llevado a cabo la evolución que como se sabe partió del impresionismo hasta los cuadros mecánicos y Dadá. La razón está justamente en que creo haber hecho todo lo que había que hacer en el arte de las sugerencias. (...) Ahora considero que la pintura debe evolucionar hacia la reproducción de la vida, sin que por ello esté sujeta a la evolución servil de la fotografía» [9].

Le Bot, en su libro *Picabia ou la crise des valeurs figuratifs* [10] hace referencia a la importancia que el abuelo del pintor, Alfonse Davanne tuvo sobre él. Este personaje, que era amigo personal de Daguerre, con quien experimentó en las nuevas técnicas de la fotografía de aquel momento, era de la opinión tan debatida en la época de que la fotografía debería sustituir a la pintura representativa, idea que sin duda tuvo una repercusión directa en la primera obra abstracta —o no representativa— de Picabia, que años después, en el momento de su vuelta, la figuración vuelve a cobrar importancia en la cuestión de la posibilidad de una pintura figurativa aunque no meramente representativa o reproductora de la realidad que Picabia se planteaba en estos momentos.

Este problema de la vuelta a una pintura figurativa aunque no ya sujeta a las exigencias de una representatividad literal de la realidad fue uno de los puntos conformadores del llamado *retour à l'ordre* a que antes hemos hecho mención. También el surrealismo fue un retorno al orden figurativo, aunque para este movimiento lo real fuera exclusivamente una referencia sobre la que se monta el proceso activo de cuestionamiento de la realidad —que es el surrealismo—, según se desprende de los textos de Breton. La negación del mundo exterior, o la des-realización, era el paso previo para conseguir la liberación del individuo que puede de este modo llevar a cabo «la recuperación de la relación original del espíritu y las cosas». La imaginación y la locura son los límites de esa realidad, ya que para Breton *l'existence est ailleurs*.

[8] Camfield, William: *Francis Picabia*. Princeton University, 1979, pág. 188.

[9] Picabia: «Manifeste du bon gout», *Temps mêlés*, octubre de 1962, págs. 25-26.

[10] Le Bot, Marc: *Picabia ou la crise des valeurs figuratifs*. Editions Klincksieck, París, 1968, pág. 21.



Femmes au bull-dog, 1940-42
(Núm. Cat. 142)

«Me es imposible considerar un cuadro de otro modo que como una ventana, de la que mi primera preocupación es saber sobre que da» —decía Breton en *Le Surréalisme et la peinture* [11]. Picabia vuelve a un orden que previamente había transgredido, al orden de los valores figurativos. Las «españolas» y obras de estos años como *La Feuille de vigne* o *Le Dresseur d'animaux* —aunque éstos exigirían añadir aún otro nivel interpretativo— se situarían en este estado, en el que la vuelta a la realidad figurativa se convierte en una preocupación primordial, del mismo modo que también los pintores del *retour à l'ordre*, que, como dice J. Clair: «Es en el interior mismo de los movimientos de vanguardia, como inmanente a su propio desarrollo, donde se manifiesta la necesidad, aun una vez antes del desencadenamiento de las hostilidades, de una superación o de un viraje hacia las fuentes anteriores a la ruptura misma que esas vanguardias habían provocado» [12].

Picabia, en cambio, no comparte las preocupaciones de estos pintores, quienes durante estos años se hacen eco de esa tendencia clasicizante, aunque comparta con ellos la marginación de la vanguardia y la vuelta a una pintura figurativa. La preocupación de Picabia no era la de volver a la tradición de la buena pintura, del oficio, de los géneros, como un Derain o un De Chirico. Cuando Picabia inicia por estos comienzos de los años veinte su serie de «monstruos» pintados al ripolín, su intención es radicalmente opuesta a la de los pintores que protagonizaban el *retour à l'ordre*, que buscaban entroncarse con la tradición de la buena pintura perdida por los excesos cometidos por las vanguardias, para conseguir llevar otra vez a la pintura a ese lugar sólido que Cézanne encontró en la de los museos. Picabia, en cambio, como dice Copley: «se puso a trabajar al ripolín para evitar que sus telas se parecieran a pinturas; para él las pinturas al óleo una vez firmadas olían al museo cementerio. Le gustaba de cuando en cuando franquear una etapa y dar a propósito su pintura vulgar y mal hecha hasta el punto de chocar a todas las sensibilidades» [13]. El mismo Picabia había escrito en su «Manifiesto del Buen Gusto» que tenía la ambición de hacer una pintura que no iría a buscar en los museos lo que allí enterraron los conservadores. Por el contrario, la pintura es algo inseparable de su vida —esas parejas de enamorados del período de los «monstruos», la atmósfera melancólica y pensativa de algunas de sus «transparencias», las provocativas escenas de los cuadros «realistas» del período de la guerra, las obras abstractas del final de su vida son el reflejo de sus propias experiencias, de su espíritu animado de un cierto vitalismo nietschiano. Picabia era ante todo un vividor que pensaba que «la buena pintura no existe» y que «mis cuadros pasan por ser obras poco serias, porque están hechas sin segundas intenciones de la especulación y porque trabajo en ellas divirtiéndome como si hiciera deporte» [14].

Picabia rompió con la noción de estilo personal de un artista, entendida como una unidad rigurosa y homogénea. Como dice Shapiro: «En el siglo XX ciertos artistas han efectuado cambios de estilo tan radicales en el espacio de algunos años que sería difícil, si no imposible,

[11]

Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*.

[12]

Clair, Jean: «Données d'un problème». Catálogo de la exposición *Les Realismes 1919-1939*. Centre Pompidou, París, 1980.

[13]

Copley: «Du lièvre et de la tortue et principalement du lièvre». Catálogo de la exposición *Francis Picabia*. Grand Palais, París, 1976.

[14]

Picabia: «L'Oeil cacodylate». *Comoedia*, 23 de noviembre de 1921.

Rapace, 1937



reconocer una mano idéntica en estas obras si el nombre de su autor se perdiera» [15]. Picabia, con sus radicales cambios de estilo a todo lo largo de su producción artística, inestabiliza el ideal riguroso de coherencia que regiría el interior de su producción artística si éste hubiera sido entendido como una caligrafía personal que una vez adquirida actuara de una manera impositiva a lo largo del conjunto de su obra. Picasso es otro de los ejemplos de esta actitud radicalmente nueva y propia del arte actual que, como dice Shapiro: «La época moderna hace la experiencia de las variantes estilísticas y de la falta de homogeneidad en el interior de un estilo artístico» [16].

Este continuo cambio basado en un sistema de renovación constante encuentra una justificación en las propias palabras de Picabia cuando dice: «Nuestra cabeza es redonda para permitir al pensamiento cambiar de dirección» [17]. Y si el conjunto de la obra de Picabia ha sido acusado de carecer de estilo, precisamente por haberlos explotado todos, ha eliminado en su propio cuerpo ese «grado de constancia» que en arte es la base de cualquier reflexión sobre el estilo. Convivencia dentro de la misma obra de elementos de diferente procedencia —como en *La Nuit espagnole*, donde aparece la figura acompañada de los círculos de su época óptica, obras como *Negre Pie* o *Barcelona*, en los que aparecen en una interacción «monstruos» y

[15] Shapiro, Meyer: *Style, artiste et société*. NRF Editions Gallimard. París, 1982, pág. 49.

[16] Ibidem, pág. 49.

[17] Picabia: *La Pomme de pins, Le Bel exemplaire, Saint-Raphael*, 25 de febrero de 1922.



Acrobate, 1949
(Núm. Cat. 180)

«transparencias», *L'acrobate* de 1949, donde la figuración se entrelaza a un esquema compositivo abstracto, etc.— contaminaciones en su obra tanto de obras de otros artistas, de imágenes que proceden de campos extraartísticos —como el llamado realismo de la guerra—, temas recurrentes en diversos tiempos de su cronología —«espagnoles», «monstruos»...— son algunos de los ejemplos de esa complejidad y heterogeneidad de su obra que encuentran su explicación final en que Picabia pintó su vida y para sí mismo.

«Hay artistas de los que los coleccionistas están felices de tener cuadros, porque estos artistas hacen invariablemente lo mismo desde hace un montón de años —escribía Picabia en un artículo titulado «Ondulations cerebrales», escrito en 1922—. Muchos se comportan como animales incapaces de evolucionar, semejantes a los conejos, que no modifican nunca su madriguera, y semejantes a los pájaros, que no se inspiran para hacer su nido del método mejor de las golondrinas. Siempre a la manera de los animales. ¡Cuántos hombres hay que no son más que hábiles! Olvidan valerse de su cerebro, que no aspira más que al reposo» [18]. Esta actitud en contra de la continuidad en su propia obra se sitúa dentro de una nueva concepción del estilo que desde finales del siglo XIX venía intuyéndose y de la que también, por ejemplo, algunos textos de Franc Marc publicados en *Der Blaue Reiter* en 1912 se hacen eco, del mismo modo que muchos artistas de la actualidad, como Lüpertz, Polke, Dokoupil, etc.

No es, pues, de extrañar que Picabia sea considerado como uno de los artistas precursores de las preocupaciones artísticas más recientes. Ya su llamado «realismo de la guerra», con esa imaginería popular, *kitsch*, erótica, sacada de la publicidad, del cine, de las revistas, fue vista como un precedente del Pop Art. Sus «transparencias» recuerdan a ciertas composiciones superpuestas de Schnabel y de Salle. Los «monstruos» parecen haber transmitido su herencia a la llamativa pintura de los «neo-expresionistas». Sus últimas composiciones abstractas servirán sin duda de punto de partida a una revisión de nuevas posibilidades todavía apenas exploradas de la abstracción.

[18]

Picabia, «Ondulations cerebrales», *L'Ere Nouvelle*, 12 de julio de 1922.



45 ESPAGNOLE, 1921-22 (Española)
Acuarela/papel. 71 x 51 cm.

P I C A B I A
en
E S P A Ñ A



47 RÉSONATEUR, 1922 (Resonador)
Gouache, tinta/cartón. 74 x 55 cm.

Con motivo del primer centenario del nacimiento de Francis Picabia, yo escribía que había sido el hombre del cambio constante, permanente, radical, que sería difícil hallar otro nombre que significara mejor que el suyo el rechazo a instalarse, a repetirse. Cualquier medio le sirvió. No sólo la pintura. El cine (*Entr'acte* es innovador), el ballet (*Relâche*, con música de Satie), la poesía (antes que *Les champs magnetiques* considerada la primera muestra de automatismo, él había publicado su *Fille née sans mère*, un libro de poemas que es un ejemplo del género), la novela (*Caravansérail*), el único compendio de filosofía dadá (*Jésus Christ Rastaquouère*) o el periodismo (violentos y rotundos artículos en primera página de *Comoedia*). En cuanto logra el éxito, en lugar de establecerse en él, da invariablemente un giro de 180 grados. Aquellos que le seguían, como es natural, no suelen perdonarle que los haya dirigido frente al vacío [1].

Pero el cambio constante tiene una versión cotidiana que se denomina inconstancia; aquellos que se quedaron ahí, atribuyeron esa característica a sus orígenes hispanos. Consideraron también como «español» su inmoralismo, su «nada es cierto, todo es lícito», indudablemente aprendido de Nietzsche, pero atribuido a su origen español al mismo título que sus pies diminutos, su melancolía, su donjuanismo o su orgullo de hidalgo. El, por su parte, lo tomó a vanagloria y su fantasía le llevó a tejer una especie de leyenda sobre su origen español. Así, aquellos que tomaron sus palabras al pie de la letra contribuyeron a ella y escribieron que era el heredero del marquesado de la Torre o que un antepasado suyo fue un renombrado pirata. Sin embargo, él conocía perfectamente sus orígenes como revela una frase hasta hoy tenida por una de sus frases provocativas, lanzada con propósito polémico cuando dadá reinaba en París y tras la primera guerra corrían por la ciudad tendencias nacionalistas que tildaban a Tristan Tzara de extranjero. Picabia entonces escribió cuáles eran exactamente sus orígenes en esta frase: «He nacido en París de una familia cubana, española, francesa, italiana, americana y lo más sorprendente es que tengo la impresión clara de ser todas esas nacionalidades a la vez.»

Sabemos por Gabrielle Buffet que Picabia lamentó muchas veces no haber optado por la nacionalidad española a la mayoría de edad como tenía derecho por ser su padre un español nacido en Cuba cuando la isla era todavía efectivamente española. No lo lamentaba por un brote nacionalista, insólito en su carácter, sino porque, detestando profundamente la guerra, ello le hubiera permitido evitar que le movilizaran como ciudadano francés al estallar la contienda del catorce. Creo que toca aquí esclarecer cuáles fueron en definitiva sus orígenes, su familia española. Tomaré los datos de mi propio libro [2].

[1] Fernando Huici: «En el centenario de Picabia», *El País*, domingo 25 de febrero de 1979, págs. IV y V.

[2] M. Ll. Borràs: *Francis Picabia, 1897-1953*. Ed. La Polígrafa, Barcelona, 1985.

El padre de Francis Picabia, Pancho Martínez Picabia, era el cuarto hijo de Juan Martínez Picabia, un indiano nacido en La Coruña cuando los ejércitos franceses se batían en derrota de Basilea a Trafalgar, a causa de las indecisiones de Godoy. La juventud de Juan Martínez Picabia presenciaba impotente la persecución de los liberales, los llamados afrancesados, que buscaban la salvación al otro lado del océano. En Cuba, por ejemplo, donde era posible un saneado negocio que los estados esclavistas de Norteamérica fomentaban: la trata de negros. Pero Juan Martínez Picabia fue de aquellos que quizá no partiera a las Américas como perseguido, sino por la sencilla atracción del mar; su padre, Pedro Martínez, nacido en el pueblecito de Ribadeo, casado con Francisca Picabia, vasca de origen (vasco pues, el apellido Picabia o Picavía) era marinero de correos en el pueblo de las rías y, desde niño, Juan Martínez debió de soñar cruzar los mares y llegar al continente legendario donde todos hacían fortuna y donde los hombres hablaban también español. Partió y se hizo rico. Tuvo su plantación de azúcar y desde luego viajó a los Estados Unidos, porque fue en Nueva York donde contrajo segundas nupcias, en la iglesia católica de la Transfiguración, con Josefa Delmonico, que tenía, aquel 5 de julio de 1840, diecisiete años menos que él. Nacida en Berna, procedía de una familia suiza-italiana del Tessino. Fue esta doña Josefa Delmonico quien se personó ante notario en Madrid el 7 de diciembre de 1860 para exhibir nueve documentos que fueron transcritos todos en español y que atestiguan lo siguiente:

7 junio 1774. Nace en La Coruña María Francisca Norberta, hija de José Picabia (originario de San Sebastián) y de María Pérez Giménez (originaria de Gijón).

28 noviembre 1774. Nace en Ribadeo, Pedro Cosme María, hijo de Ramón Martínez y de Francisca de la Torre.

4 agosto 1794. Pedro Martínez de la Torre y María Francisca Picabia contraen matrimonio católico en La Coruña.

9 febrero 1798. Nace en La Coruña, Juan, hijo de Pedro Martínez, de profesión marinero de correos, y de Francisca Picabia.

5 julio 1840. Contraen matrimonio católico en la iglesia de la Transfiguración de Nueva York, Juan Martínez Picabia, de cuarenta años, y Josefa Delmonico, de veintitrés años (abuelos paternos de Francis Picabia).

26 enero 1808. Contrae matrimonio en Quinto, cantón de Tessino, Locarno, Pedro Antonio, nacido en Malrengo, el 28 de junio de 1783, hijo del difunto Siro Delmonico y de la difunta Josefa Beltrani, con Catalina Giannini, nacida en Quinto, el 22 de abril de 1784, hija de José María Giannini y de Margarita Pescia que viven en Déggio.

23 agosto 1818. Nace y es bautizada en la iglesia católica de Berna, Catalina Josefina, hija de Pedro Antonio Delmonico, domiciliado en Berna. (Abuela paterna de Picabia que pidió acta notarial de todos estos documentos en Madrid.)

14 abril 1849. El rector católico de La Habana bautiza a Pedro Antonio José, nacido el 4 de marzo 1849, hijo de Juan Martínez Picabia y de Josefa Delmonico (tío paterno de Francis Picabia, llamado Perico).

18 febrero 1815. Bautizo en la iglesia de San Ginés de Madrid de Vicente María Escolástico (nacido el 10 de febrero de 1815), hijo de Juan Martínez Picabia, propietario, y de Josefa Delmonico, vecinos de La Habana, que viven en la calle Mayor, 60, 4.º pral. Madrid (tío de Francis Picabia).

De que Juan Martínez Picabia hizo enorme fortuna en Cuba y de que decidió invertirla en España —de seguro atraído por las facilidades que daba Isabel II, desde su misma subida al trono en 1843, para la inversión del capital extranjero en la minería y el ferrocarril— nos informa la crónica: «Don Juan Martínez Picabia fue un coruñés entusiasta, iniciador de la idea de unir, por ferrocarril, Madrid y La Coruña. Sin embargo, no había de sobrevivir siquiera el comienzo de las obras del ferrocarril, inauguradas en La Coruña el lunes 6 de septiembre de 1858 por la reina doña Isabel II, por cuanto falleció pocos meses antes.» En cualquier historia de los ferrocarriles españoles aparece siempre el nombre de Juan Martínez Picabia como empresario del tramo de ferrocarril que une San Isidro de las Dueñas a La Coruña.

Doña Josefa Delmonico, viuda, encargó al escultor José Casá un busto de su esposo para ofrecerlo al Ayuntamiento de La Coruña; con él fue erigido un monumento al indiano en la plaza de San Jorge (hoy Bailén), y unos veinte años después se daba el nombre de Picabia a una de las calles de la ciudad. A pesar de los deseos del Ayuntamiento de inhumar en La Coruña los restos mortales de Juan Martínez Picabia, que había fallecido en Bellevue, en las inmediaciones de París, a donde había ido a tomar las aguas, ello no fue posible; consta que la viuda comunicó el 27 de junio de 1858 la voluntad del difunto de ser enterrado en la corte, en el panteón que había recibido los restos de su malogrado hijo menor.

Efectivamente, la familia, a la vuelta de Cuba, se instaló en el principal del número 60 de la calle Mayor de la capital de España. Ello debió de suceder en 1850, ya que consta el nacimiento de su quinto hijo, Pedro, el 4 de marzo de 1849 en la isla de Cuba, y el de su sexto hijo, Vicente, en Madrid, el 10 de febrero de 1851.

Por tanto, el cuarto hijo que era el padre de Francis Picabia nació en Cuba y las fotos le muestran como el clásico señorito, distinguido el porte, vacía la mirada, ausente de ella todo arrebató de ambición. Nada en sus rasgos, hermosos y suavemente masculinos, revela nada de la fuerza interior que había movido los pasos de su padre, Juan Martínez, el indiano. Pancho y sus hermanas Felicia y Catalina, mayores que él, eligieron París, siendo la casa de esta última el punto de reunión de aquella familia tan dispersa. Otros dos hermanos se instalaron en España. Perico fijó su residencia en Barcelona y Juanita Martínez Picabia casó con Manuel Héctor Abreu y vivió con él en Sevilla [3]. *

[3]

He de agradecer al profesor Bonet Correa los contactos que me proporcionó en Sevilla para llevar a cabo mi investigación. Se dio la coincidencia que la nieta de Manuel y Juanita Héctor Abreu era doña María Héctor que vivía en Barcelona y era profesora de mi hija. Conté con toda su ayuda y colaboración que aquí agradezco de nuevo.

Con su mayoría de edad en 1900, a Picabia le llega la herencia de su abuela materna, una respetable cantidad que le permite vivir con Ermine Erliac y viajar de un lado a otro con total independencia. Cuando realiza con ella su primer viaje a España en 1902, a Sevilla, donde su tía Juanita (hermana predilecta de su padre, casada con el cubano Manuel Héctor Abreu, por aquellas fechas alcalde de la ciudad de Sevilla) no deja de invitarle en sus frecuentes visitas a París. La España que busca Picabia en aquel 1902 es la España vista por el Romanticismo como puerta de Oriente con que soñaron y a veces inventaron de Delacroix a Gustave Doré. En ocasiones, más que una puerta pasó a ser su sustitución. Es la España de *El último abencerraje* de Chateaubriand y del *Hernani* de Hugo, esa España, llena de riesgo, peligrosa y atractiva. No hay que olvidar que Picabia inició su carrera de pintor a finales del diecinueve y que su visión del mundo, tan revolucionaria y avanzada, tenía poderosas raíces en el siglo que le vio nacer. En su carácter y en su modo de enfocar la vida es fácil hallar el pesado lastre de una tradición romántica. El, que rechazó enérgica, drásticamente, cualquier ligamen con la tradición, no logró totalmente liberarse de ella. Y en ello se detecta otra evidente contradicción.

Ermine y Francis hallan en Sevilla a sus primos, gente de su misma edad: Juan, el primogénito cuyo padrino es precisamente el padre del pintor y el hermano menor Pepe, que adoraba la música, tocaba el violín y gustaba de las noches de juerga hasta el amanecer.

De esta estancia en España subsiste una serie de apuntes, dibujos y acuarelas de manolas, gitanas o toreros, delicados y espirituales, idealizaciones refinadas, con todo el refinamiento de que sería capaz un auténtico señorito andaluz. Es interesante anotar aquí, desde el principio, que varias veces, en diferentes épocas de su vida y de su obra, veremos que Picabia vuelve a esta temática de toreros y españolas.

Después del éxito de su segunda exposición en la prestigiosa Galerie Hausmann en febrero de 1907 en la que ha presentado 76 telas impresionistas con éxito de crítica y venta, parte al volante de su coche hacia España, hacia el País Vasco, de seguro sin saber que vuelve al lugar de origen de sus antepasados. Elige la ruta de los pintores orientalistas que, comenzando en Bayona, Fuenterrabía y Donostia, pasaba por Burgos, Guadalajara y Valdepeñas hasta Andalucía. Sin duda, se trata también de un viaje profesional, ya que es socio de la Société des Amis des Arts Bayonne/Biarritz, por lo menos desde 1905 y presenta obras anualmente a este Salón. El caso es que de este viaje al país vasco nos deja una serie de apuntes y dibujos. Parece que lo que más le impresiona es Fuenterrabía y la belleza del lugar, su encanto, ha permanecido intacto hasta hoy. Conocemos dos telas: *Fuenterrabía, effet de soleil* y *Fuenterrabía, Espagne*.

2. PROCESION EN SEVILLA

Al año siguiente del viaje a Fuenterrabía, conoce a Gabrielle Buffet, una mujer de gran categoría intelectual con la que puede discutir la problemática del arte y a la que hará su esposa poco después. La joven tenía entonces veintisiete años y había cursado estudios de música en la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, al término de los cuales decidió perfeccionarlos en Berlín con Busoni [4]. El pintor ha de partir hacia el Loing para preparar su exposición de principios de año. ¿Le acompañaría Ermine o le acompañaría Gabrielle? No es una pregunta insólita, ya que su indecisión frente a las situaciones afectivas, su miedo a herir (que, en ocasiones, le hacía herir doblemente), es un rasgo de su personalidad, tan compleja. Lo cierto es que a su regreso contrae matrimonio con Gabrielle; es el 27 de enero de 1909.

Apenas se cierra la exposición de la Georges Petit, en marzo de 1909, cuando los recién casados emprenden el pospuesto viaje de novios a Sevilla. (¿Es poco delicado notar que se trata del mismo itinerario elegido siete años antes para Ermine?) En el cambio de tren en Madrid visitan el Prado. La alegría cálida y ruidosa de Sevilla, donde Picabia halla en su primo Pepe compañero a medida, recompensan a Gabrielle con creces de los helados días de Saint Tropez y de los interminables desacuerdos y discusiones con los marchantes. Es abril, el momento de la feria, cuando las veladas duran hasta el amanecer, cuando Sevilla se llena de claveles, de peinetas y mantillas. Es natural que Picabia no se concentre en la pintura. En cambio, sí dibuja sin descanso españolas y toreros con igual refinamiento que en 1902, pero más elaboradas. Esta Sevilla, sin embargo, será evocada tres años después en una serie de telas que marcan en 1912, su paso al arte abstracto. Así *La procession, Séville, Musique de procession, Crucifixion o Danses à la source*. Gabrielle recuerda: «Pasamos unos días en Sierra Moreña, donde Pepe, uno de los primos, poseía una hacienda. Una niña de diez a doce años bailaba sola al borde de un riachuelo mientras vigilaba una piara de cerditos negros a lo lejos.»

Visitan también Barcelona, donde los tíos Perico y Francisca de Asís, con sus tres hijos Perico, Manuel y Poupée, reciben con gran protocolo a la joven pareja, pero en cambio, con el primo Manolo a solas, recorren sin protocolo alguno los rincones interesantes de Barcelona, empezando por el barrio chino.

3. IL N'EST PAS DONNÉ A TOUT LE MONDE D'ALLER A BARCELONE

La Barcelona que halló Picabia en 1916 vivía un período frenético de reivindicación político-social. La agitación anarcosindicalista movía todos los estamentos sociales, pero una red de pistoleros a sueldo de la patronal iba eliminando a los dirigentes obreros. La industria se enriquecía suministrando productos a los países en guerra. Pero Barcelona era menos

[4] M. Ll. Borràs: *Rencontres de Gabrielle Buffet*. Ed. Belfond, París, 1977, pág. 15.



Portrait de Marie Laurencin, 1916-17



Arthur Cravan, boxeador profesional

neutral que Zurich, ya que había enviado mil voluntarios catalanes como ayuda al ejército francés.

El arte de vanguardia tiene como centro las Galeries Dalmau, situadas en el 18 de la calle Portaferriça, junto a la Rambla, el paseo más popular, que une la ciudad con su puerto, y que es fama que se ve concurrido las veinticuatro horas del día sin interrupción. Josep Dalmau tiene en 1916 cuarenta y nueve años y ha vivido cinco en París, hasta 1906, en que vuelve a Barcelona y abre una tienda de antigüedades, que es a la vez sala de exposiciones, con la idea de que los ingresos que pueda obtener con muebles y objetos de estilo alcancen a subvencionar su pasión: dar a conocer a la ciudad el arte más nuevo. Pasión que le llevará al paso de los años a perder hasta el último centavo. «Qué hombre extraordinario este anticuario. ¿No empieza ya por establecer en su misma casa la contradicción de vender antigüedades y adquirir las obras de los artistas más avanzados? Bien sabemos todos los “amateurs” del arte los prodigios de diplomacia y de actividad, los dispendios continuados de este hombre para dar a conocer a nuestro público, ingrato y receloso, todo lo más picante del movimiento moderno, y Dalmau ha llevado a cabo tanto trabajo sin ninguna o casi ninguna esperanza de beneficiarse con él; parece como que se complazca en traernos precisamente lo que más ha de herir la susceptibilidad aburguesada del barcelonés» [5].

Entre los poetas, el más activamente vanguardista es Josep María Junoy (1887-1955), que publica sus caligramas en la prensa diaria, y con uno de ellos rinde homenaje en primera página de *El Poble Català* a Boccioni, que acaba de morir, y como elogio fúnebre escribe «Boccioni vibra en paz». «Me felicito de haber imaginado esta plástica poética a la cual ha aportado usted (Junoy) la primera obra maestra. Me felicito doblemente, como poeta y como francés, ya que ello permite a la amistad catalana expresarse tan lírica, fina y delicadamente» [6].

Picabia no es el primer extranjero que se acoge a la neutralidad de Barcelona. Arthur Cravan, el insolente poeta que ya en 1912 publicaba en París *Maintenant*, aparece con gran frecuencia en la prensa catalana. Y no como poeta, sino como boxeador. Lamento no poder defender la sugestiva y generalizada idea de considerar el «match» de boxeo Cravan-Johnson como un acto dadá. Lo cierto es que Cravan se halla en Barcelona mucho antes del célebre combate, trabajando como boxeador profesional [7].

En marzo llegará Marie Laurencin, que no es evidentemente una desconocida para ellos, aunque sólo sea porque en 1914 Cravan la había hecho objeto de su furibunda crítica. Cuando llega a Barcelona, recién casada con el pintor alemán Otto von Wätjen, antiguo camarada, como Picabia, de la Academia Humbert, establece inmediatamente contacto con el grupo. Otto y Marie alquilan un céntrico piso de la calle Diputación, entre Bruch y Lauria, y tratan de organizar en él veladas que hagan olvidar a todos la guerra. La prensa acoge a Marie Laurencin como «huésped ilustre» y la califica de «exquisita artista que sabe mejor que nadie

[5]
La Veu de Catalunya, 11 agosto 1916.

[6]
Carta de Apollinaire a Junoy, que éste convirtió en prefacio de su libro *Poemes i cal. lligames*. Barcelona, 1920.

[7]
M. Ll. Borràs: *Maintenant*. Ed. Jean Michel Place, París, 1977.

expresar la sensibilidad femenina y la elegancia». El número 23 de *Vell i Nou* del mes de su llegada le ofrece su «Eventail» en portada más un artículo de Romà Jori, paladín de los noucentistes.

Francis y Gabrielle llegaron a Barcelona a principios del verano del 1916. Francis escribe: «...estoy en Barcelona desde hace una semana, me encuentro bien y me siento feliz en Europa. Marie Laurencin, que vive aquí, quisiera varios ejemplares de 291.» Esta carta que dirige a De Zayas lleva membrete del Gran Hotel Continental, pero como fecha solamente «miércoles 1916»; sin embargo, en ella aclara que no piensa establecerse en Barcelona, sino partir a Gstaad para ver a sus hijos y luego volver a Nueva York. Pero Gabrielle partirá sola a Suiza y Picabia dice en la carta siguiente, fechada de su mano el 20 de diciembre de 1916: «...No he salido de Barcelona. El viaje a Suiza no fue posible... He trabajado mucho. Nicole Groult ha llegado a Barcelona y me ha traído todos mis cuadros...» En la segunda misiva ya no le indica que le escriba a la lista de correos, sino que le da su dirección: República Argentina, 28. Efectivamente, Nicole Groult, hermana del modisto Paul Poiret y gran amiga de Marie Laurencin, viajará frecuentemente entre Barcelona y París. «Un censor muy sensato se equivocó recientemente creyendo reconocer en unos cuadros (de Picabia)... algo así como el diseño de un freno de aire comprimido... Detenido en la frontera con el equipaje de una encantadora parisina —Madame Nicole André Groult— fue enviado con conveniente escolta a Mr. Painlevé, del Instituto, Ministerio de Invenciones, poniéndolo en conocimiento de la Defensa Nacional.»

Juliette Roche recuerda que los Picabia llegaron en pleno verano y que todo el grupo fue a pasar unos días en Tossa de Mar, alojándose en la Fonda Rovira. Que luego Gabrielle Buffet partió para Gstaad, con el propósito de regresar con los niños a Barcelona. Por esta razón alquilaron el espacioso apartamento de la República Argentina, tan espacioso que Picabia invitó a Olga y Otto Lloyd a compartirlo. Sin embargo, no puede decirse exactamente que se quedara solo, porque Marie Laurencin, con la que le unían tantos recuerdos, se convirtió en amiga íntima y predilecta, a la que daba secretos *rendez-vous* que no escandalizaban a nadie. Picabia debió de sentirse muy ligado a ella, ya que pretendió integrarla artísticamente en el grupo de Nueva York porque escribe a Stieglitz. «Tengo veintiuna obras de Marie Laurencin que pienso llevar conmigo para poder hacerle una exposición.» Y fue probablemente explicando a Marie Laurencin, con nostalgia, el Nueva York que él había conocido, cómo se le ocurrió la idea de publicar 391. A través de Marie Laurencin, que tenía en Barcelona la inapreciable aureola de haber sido la amiga de Apollinaire, Picabia trabó amistad con Dalmau. Al caer la tarde solían reunirse todos en la calle Portaferriassa, donde llegaban siempre, antes que a ningún otro lugar, las últimas noticias y novedades de París, y donde Picabia evocaba su experiencia neoyorkina, viendo en Dalmau a un segundo Stieglitz.

En noviembre, Gabrielle Buffet llegó a Barcelona con los niños; pero por solo unos días. Pasaba las Navidades con ellos en Gstaad, lo que permite suponer que la crisis del matrimonio seguía virulenta, siendo ello sin duda —y nunca se insistirá lo bastante— una de las causas del desequilibrio emocional de Picabia. Picabia, sin Gabrielle, juega al ajedrez o al billar en el café Novedades y a la ruleta en el casino de la Rabassada, frecuenta el Lyon d'Or y el cine de la calle Aribau, descubre —en el Salón Cine Doré— a la Argentinista y recorre los locales del Paralelo. Lo explica Juliette Gleizes: «Mientras yo pasaba unos días en París, Picabia llevó a Albert a un garito del Paralelo y ambos ganaron dinero a montones. Cuando llegué, quise probar también fortuna, y entonces los tres perdimos hasta la última peseta... Salíamos siempre con Picabia y Marie Laurencin... Ibamos a La Luna, a los music hall del Paralelo, al casino del Tibidabo, a Montjuich...» Y también Juliette Gleizes escribió entonces este poema: *Barcelona / exil des ramblas / paséos déserts / Siestes / réverbération de la petite place à travers les volets / Les chanteurs aveugles reviennent tous les jours à la même heure / Le vide agit par répétition / à la manière du tam-tam nègre et des articles du Figaro —/ (le train de Paris apporte chaque matin les journaux de la veille) /— et s'emplit de tout ce qu'on veut bien y mettre. / Excelsior / la cocaïnomanie nécessaire / le chanteur andalou / Le boxeur noir et le déserteur anglais —/ L'heure du bain était orange bleu et rose—/ «Coco! Quietto! A la cocina con Lola! / Malagueñas—/ —A fond de cale / des émigrants jouaient de l'ocarina / dernières nouvelles du sans fil— / a l'avant / des voyageurs parlent de paix [8].*

Una vida de exiliados que no carecen de casi nada, pero con escasos contactos con los artistas de un país, Cataluña, que sigue apasionadamente los menores incidentes de la guerra y que ven así la situación: «...los intelectuales de aquí tienen sangre fría, prefieren el onanismo antes que la violación... son a un tiempo —según ellos dicen— filósofos, poetas y políticos; su pasatiempo favorito consiste en tomarse mucho trabajo hasta conseguir diferenciar en una misma persona, hecho o idea, la opinión de sus tres componentes. Es, por lo tanto, perfectamente normal que un señor que sin habérselo pedido os muestra toda su simpatía en tanto que filósofo, os clave entre los hombros el puñal político...» [9].

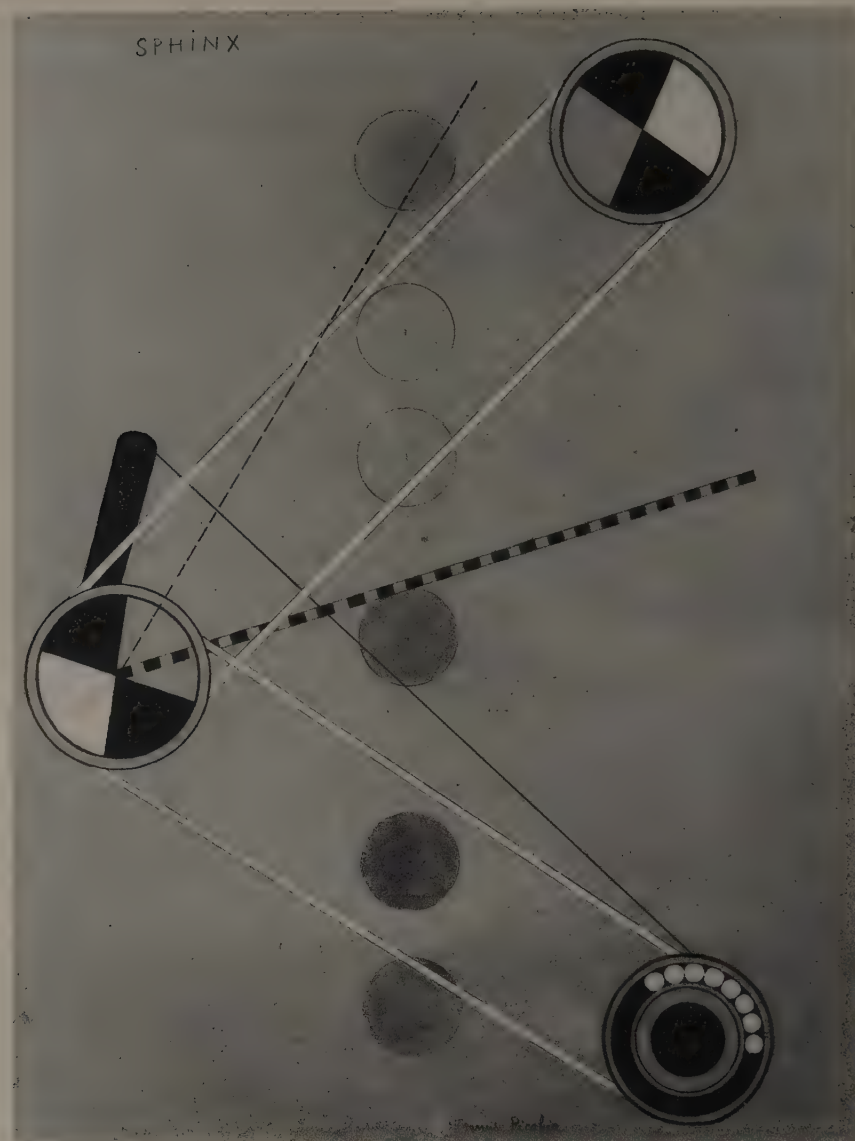
De la estancia en Barcelona, recuerda Juliette Roche, casada con Gleizes: «Poco antes de nuestra partida, cuando Albert había hecho ya su exposición en Galeries Dalmau, tuvimos una denuncia de espionaje. Otto von Wätgen, que bebía mucho y tenía la mala costumbre de hablar por los codos cuando estaba borracho, convenció al vicedónsul —que bebía casi tanto como él— de que era un contraespía, y mezcló en el asunto a Francis. El vicedónsul, que había tenido un incidente con el primo de Picabia por cuestión de faldas, hizo una denuncia, y si no nos hubiéramos movido todos, de seguro que Francis acababa en la cárcel...»

En Barcelona, Otto von Wätgen demostraba cada vez una mayor preferencia por los alcoholes fuertes, mientras Picabia y Marie, día a día más unidos, proyectarían publicar una revista que prologara en Barcelona el recuerdo de Nueva York. Como le dice Picabia a

[8] Juliette Roche: *Demi cercle*. Ed. La Cible, París, 1920.

[9] Francis Picabia: «Barcelone», núm. 5 de 391, Nueva York, junio 1917, pág. 8.

48 SPHINX, h. 1922 (Esfinge)
Acuarela y gouache/papel. 75 x 54,6 cm.



Stieglitz: «Al mismo tiempo que estas palabras recibirá usted un diario, 391, que es el doble de su 291. Lo ha publicado Galeries Dalmau. No está tan bien hecho, pero es mejor que nada...»

391, a modo de doble de 291, que había muerto hacía nueve meses, fue realizada con sumo cuidado por Dalmau y tirada en la famosa imprenta Oliva de Vilanova. El número 1 está compuesto de un poema y un dibujo de Marie Laurencin, más un poema y un dibujo de Picabia. Max Goth, el periodista y poeta Maximilien Gauthier, colaborador de *Les hommes du jour*, que se hallaba también en Barcelona, pasaba a convertirse en secretario de redacción.

El círculo de las Galeries Dalmau siguió con expectación 391, aun después de que hubo pasado a Nueva York. Así lo prueba la página entera de *Iberia* que Josep Maria Junoy titula «Pharamousse turista». Una columna reproduce íntegramente el texto que Picabia dedica a Barcelona; en la otra se lee —traduzco del catalán—: «Es muy cierto que hoy una buena parte de la intelectualidad catalana considera al hombre un animal político, en el sentido noble que dio Aristóteles al término en la antigüedad, y que en nuestros días toma de nuevo el gran Maurras. Pero creemos que esta predilección política nuestra, manifestada con frecuencia en el

curso de nuestras conversaciones, paralela siempre con nuestra —aunque modestísima— incondicional simpatía por Francia, no autoriza al turista Pharamousse:

»1.º a suponernos animados de un prurito de agresividad determinada para con el interlocutor refractario.

»2.º a fundamentar, sobre todo, con tal equivocada suposición, una riada descompuesta de groseros y absurdos insultos a los intelectuales catalanes.»

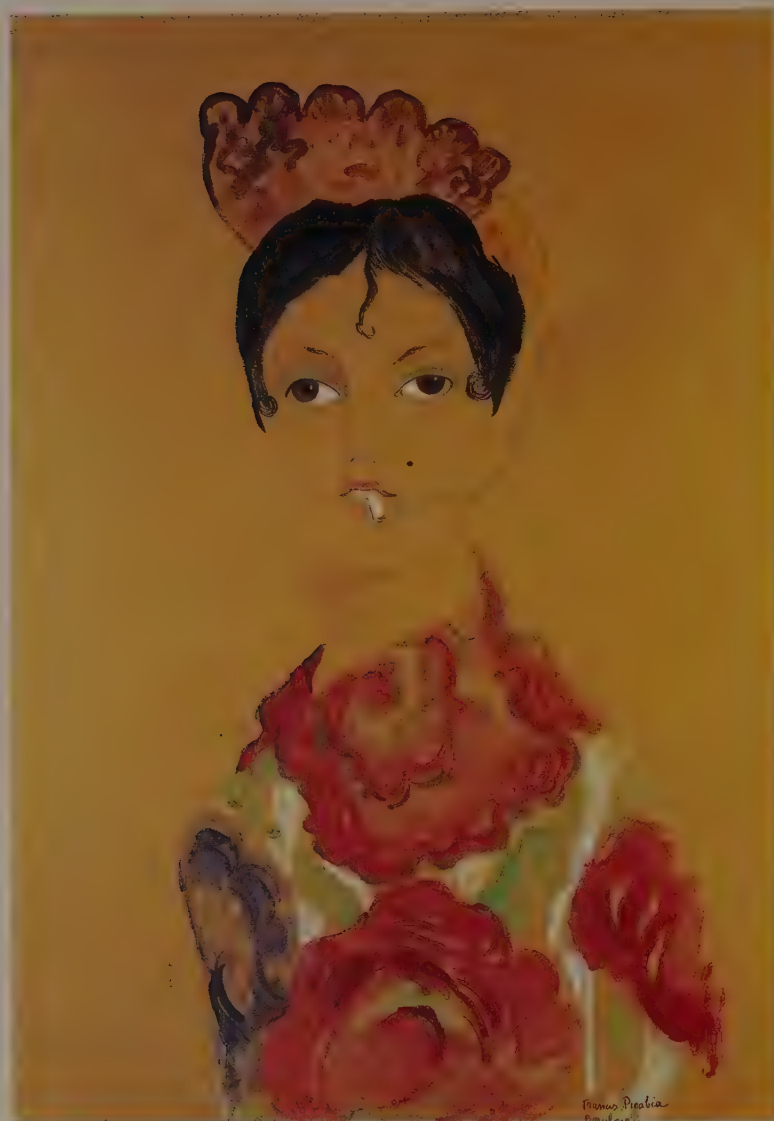
«Francis Picabia, acaudalado emboscado, pintor de afición que el miedo de una guerra de España contra Alemania le hizo huir de Barcelona y que ahora, el alzamiento americano ha hecho huir de América, ha tenido la ocurrencia, antes de embarcar rumbo a Cataluña, de escribir en un prospecto redactado para hacerse ver, una diatriba contra los neutralistas para ver si con ello consigue por fin llamar la atención, mal sea la atención de este menospreciable rincón del mundo. Se dice que esta vez dará el golpe con toda seguridad, porque trae un abrigo rojo con una faja que le ha costado diez mil dólares.»

Picabia desde Nueva York llegó de nuevo a Barcelona a primeros de octubre de 1917 y se apresuró a entregar a Dalmau el original de su primer libro. Un libro que recogía sus poemas de 1914 a 1917, *Cinquante deux miroirs*, que, contando con la profesionalidad de la imprenta Oliva de Vilanova, debió aparecer al cabo de un mes.

La cifra 52 de los *Cinquante deux miroirs* alude evidentemente al número de poemas, pero también a Nietzsche, quien en *Así habla Zaratustra* escribe: «Y con cincuenta espejos a tu alrededor, cincuenta espejos que halagaban e imitaban tu juego de colores.» La alusión se refuerza con el aforismo *Qu'ils sont froids, ces savants! / Que la foudre tombe dans leur nourriture / pour que leur geule apprenne / à manger du feu!*, que aparece en primera página y que corresponde a *Maximes et chants de Zarathoustra* [10]. Queda aún por estudiar la influencia que tuvo el filósofo alemán en todo el movimiento dadá y en general en todas las vanguardias del primer cuarto de siglo. En todo caso Picabia, que inicia en Barcelona su carrera de escritor bajo la advocación de Nietzsche, le será fiel hasta el último momento de su vida. Sin tener este hecho en cuenta, sería difícil aportar una válida aproximación a su vida y a su obra.

[10]

M. Ll. Borràs: *Les derniers collages de Francis Picabia*. Coloquio Picabia del Museo Nacional de Arte Moderno, Grand Palais, París, febrero 1976.



46 ESPAGNOLE À LA CIGARRETTE, 1921-22
(La española del cigarrillo)
Acuarela/papel 72 × 51 cm.



Exposición Francis Picabia en las Galeries Dalmau, Barcelona, 1922

Como es bien sabido y sus apellidos denotan sobradamente, Francisco María Martínez Picabia, nacido en París, de padre cubano y madre francesa, el 22 de enero de 1879, era de ascendencia española. Su abuelo paterno, Juan Martínez Picabia (1798-1858), había nacido en La Coruña, aunque al parecer la familia procedía de Navarra. El citado abuelo casó en Nueva York, ya entrado en años (en 1840), con una joven suiza, Josefa Dalmónico, y tras hacer fortuna como plantador de caña en la perla del Caribe, promovió en su país la construcción del ferrocarril Madrid-La Coruña, por lo que su ciudad natal le quedó muy agradecida [1]. Su hijo, Francisco Vicente Martínez Picabia (1847-1929), nacido en La Habana, fue cónsul, o canciller del consulado, de Cuba en París, donde en 1878 contrajo matrimonio con Marie Davanne, perteneciente a la burguesía acomodada francesa. De su madre, que murió tuberculosa muy pronto —cuando él no contaba más que cinco años—, heredaría Francisco María Picabia la gran fortuna que le permitió, hasta casi el final, llevar como artista una vida fastuosa. Conocida es su pasión por los coches deportivos y de gran lujo, de los cuales, desde 1908, cuando en vísperas de casarse compró el primero, hasta 1953, año de su muerte, llegó a tener, sin contar otros menores, ciento veintiocho de diversas marcas: Ford, Peugeot, Mercer, Graham Paige, Rolls Royce, etc. Asimismo, entre 1929 y 1939, fue dueño de varios yates, a bordo de uno de los cuales vivió largas temporadas en el puerto de Cannes.

[1] Debo a la amabilidad de don Juan Moya Pérez, cronista oficial de La Coruña, interesantes noticias acerca de este abuelo, al cual se dedicó allí una calle —la calle de Picavia, con v— y un busto, desaparecido ya hace años, en el monumento que en su recuerdo se levantó en 1865 al subastarse el tramo de las obras de dicho ferrocarril comprendido entre Ponferrada y La Coruña. Cf. de este autor su obra *Calles y plazas coruñesas*, t. I, págs. 54-55. Simplifico los apellidos del pintor, cuyo nombre completo he visto escrito alguna vez Francisco Martínez Picabia della (sic) Torre, como hizo Michel Tapié en el catálogo de la exposición que, con el título de *50 ans de plaisirs*, le consagró la Galería Drouin, de París, en marzo de 1949. J. J. Tharrats, por su parte, en el capítulo que le dedica en su libro *Picasso i els artistes catalans en el ballet* (eds. del Cotal, Barcelona, 1982, págs. 163-172), escribe que el pintor pertenecía, por línea paterna, «a una vieja familia española, los de la Torre y Picabia», un miembro de los cuales —el abuelo del pintor— se estableció en Cuba. Michel Tapié asegura, posiblemente por confidencia más o menos fantástica del propio Picabia, que éste era «nada menos que bisnieto de un corsario del rey de España en el Caribe», y, además, ilustra su escrito con el escudo de la *Maison Martínez Picabia*, aunque, por las dos torres que campean en él, acaso se trate del de los La Torre, cuyo marquesado también he visto que en otros lugares se les asigna. Para el complejo árbol genealógico de Francis Picabia, véase el vol. II de la reedición de 391 que se reseña en la nota 3.

Con estos antecedentes, y dada la reiteración de temas españoles en su pintura, cabe suponer que sus viajes a nuestro país serían frecuentes. Pero aunque así fuera, como parece lo más probable, sólo están bien documentados el que realizó en 1909 a Sevilla y los que a partir de 1916 le llevaron en varias ocasiones a Barcelona, donde tenía tíos y primos, y donde en alguna de ellas residió más de medio año seguido. También hubo, como veremos por una carta a su marchante barcelonés, Josep Dalmau, un viaje a Palma de Mallorca, creo que en 1927. El hecho de que ya en fecha tan temprana como la de 1902 firme el cuadro *Espagnole*, tema que repetirá más de una vez casi literalmente a lo largo de su obra figurativa posterior, podría inducir a suponer algún otro viaje a España que, con anterioridad a dicha fecha, lo llevara a Andalucía, donde tenía familiares. Es lo que parece indicar lo subrayadamente andaluza que es esa «española» del citado cuadro; pero me resulta un tanto sospechoso el gran parecido de esta figura femenina con la de marcado aire gitano de un lienzo de Ingres, *Madame Aymon* (1806), que está en el Museo de Ruán, y de la cual, por otra parte, nada se sabe, lo mismo que ocurre con la hipotética modelo del lienzo de Picabia.

Del primer viaje de éste a España tenemos cabal noticia en un libro de Gabrielle Buffet [2], con quien el joven pintor había contraído matrimonio en enero de 1909. Dos meses después, con motivo de la Feria, marcharon, vía Barcelona y Madrid, a pasar su demorada luna de miel en Sevilla, donde fueron recibidos por sus primos andaluces, los Abreu Picabia, quienes se desvivieron por atenderlos: los llevaron a los toros, a oír cantar y ver bailar flamenco, a presenciar «el espectáculo fascinante de las procesiones nocturnas de la Semana Santa», y hasta los invitaron a pasar unos días en el cortijo —«mancha blanca, de un blanco inexorable»— que Pepe, uno de los primos, tenía en Sierra Morena. Para llegar hasta allí, en lo alto de una montaña, tuvieron que hacer una fatigosa jornada a lomos de mulas; pero durante todo el trayecto fueron de sorpresa en sorpresa y de maravilla en maravilla, detalles que Gabrielle anota porque durante mucho tiempo aquella estancia en España «sirvió de tema a las composiciones, sin embargo perfectamente abstractas, que se puso a pintar Picabia tan pronto como estuvimos de regreso en París». Entre aquellos cuadros hubo, especialmente, una serie de procesiones, que culminaría en 1912 con el titulado *La procession, Seville* (120 × 120 cm.), que fue de la colección del príncipe Trubetzkoi, de la cual pasó a la de H. y N. Rothschild, de Nueva York. Es obra de gran belleza —«una de las obras maestras de la pintura moderna», escribió Gabrielle—, en la órbita del cubismo que Apollinaire denominó «órfico», bien que no falta quien haya visto en ella, como falsilla compositiva y pese a lo desemejante de su colorido, claras referencias a una de las «pinturas negras» de Goya, por quien Picabia se sintió siempre muy atraído, concretamente *La romería de San Isidro*, aunque no a todo el cuadro (mide 1,40 × 4,38 cm.), sino sólo a su mitad izquierda. Otros temas importantes inspirados por aquel viaje, y de los que también hubo varias versiones, fueron los de *La source* y *Danses à la source*, buenos ejemplos de los cuales, en la misma línea de *La procession*, figuraron en 1913, junto

[2]
Gabrielle Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Pierre Callier, edit.,
págs. 15-44.

con ésta, en la famosa *Armory Show*, de Nueva York, de la que arrancan los inicios de los movimientos de vanguardia estadounidenses. Las grandes *vedettes* de aquella exposición, por encima de otros nombres de artistas europeos de mayor notoriedad (Matisse y Picasso incluidos), fueron Marcel Duchamp, por su *Nu descendant un escalier*, que el año anterior ya había mostrado Dalmau en Barcelona, y Francis Picabia, quien realizó su primer viaje a América justamente para asistir a la inauguración. Aquel viaje fue decisivo por los enlaces que se establecieron entre él, primero, y Duchamp, después (a partir de 1915), con el círculo formado alrededor de Alfred Stieglitz, el gran pionero de la consagración de la fotografía como arte, cuya Galería, en el número 291 de la Quinta Avenida, era ya un foco de inquietudes y vivaces iniciativas desde cinco años antes de la *Armory Show*. De allí surgió la revista que lleva como título aquel mismo número (291), en la que colaboró activamente Francis Picabia y que a éste le sirvió de pauta para, con la anuencia de Stieglitz, iniciar poco después en Barcelona la publicación periódica, pero intermitente, de más dilatada vida de todas las del dadaísmo, en general, y de las emprendidas por Picabia, en particular. Se trata de 391, cuya colección completa [3] consta de diecinueve números que, entre 1917 y 1924, aparecieron sucesivamente en: Barcelona (del 1 al 4), Nueva York (del 5 al 7), Zurich (el 8) y París (los números restantes).

A la capital importancia de esta revista y al hecho de que su publicación se iniciara en Barcelona se debe que el nombre de nuestro país no se halle del todo ausente en los anales y cronologías de los primeros movimientos de vanguardia poscubistas. Pero —todo hay que decirlo— en realidad 391 pasó punto menos que inadvertida en los medios artísticos y literarios barceloneses, muy al contrario de lo que había sucedido en 1912 cuando Dalmau presentó en sus Galerías una de las primeras exposiciones que el cubismo pudo anotarse en su palmarés internacional. Curiosamente, esta exposición, que sí supuso un revulsivo en el ámbito del aún incipiente ‘Noucentisme’ [4], no tuvo resonancia mayor más allá de nuestras fronteras. Claro está que desde entonces, con la guerra por medio, las cosas habían cambiado mucho en Europa. En 1912 aún se vivían los últimos años de lo que se llamó la *belle époque*, es decir, «los últimos fulgores —como precisaría bien Ribemont-Dessaignes [5]— de la clase burguesa envanecida de su arte y sus placeres, aunque ya internamente recorrida por estremecimientos de inquietud», mientras que a partir de 1914 «la empresa de degradación y demolición de valores que se conoció por el nombre de Dadá» empezó a minar la moral de la civilización y la cultura burguesas, especialmente entre los artistas y los intelectuales emanados de ellas. Sin embargo, conviene tener muy en cuenta que el «clima» de derrotismo que los dadaístas se esforzaron en crear a su alrededor tuvo muy poca efectividad en lugares como Barcelona, donde se vivía entonces una gran exaltación de francofilia casi beligerante. O sin casi, pues fueron muchos los voluntarios catalanes que acudieron a defender a Francia en los campos de batalla. Y, por lo demás, nada más contrario al derrotismo artístico de los dadaístas que la propuesta dirigida a las corporaciones públicas en la primavera de 1913 para que se celebrara

[3]

De esta revista existe una reedición completa, excelentemente presentada por Michel Senouillet (2 vols., ed. Eric Losfeld, París, 1964). Sin embargo, entre las notas, punto menos que exhaustivas, de dicho autor, abundan los errores en lo que se refiere a Barcelona, lo que induce a pensar que no penetró bien en la vida artística y cultural de la ciudad durante aquellos años. En el lugar correspondiente de las notas que siguen señalo algunos de tales errores. Sólo destacaré aquí, por ser muy de bulto y porque, sin duda, mediatizó negativamente sus interpretaciones, el que le lleva a ignorar la Gran Exposición de Arte Francés de que se habla más adelante (véase también nota 6) y que Senouillet confunde —en su comentario a la sección *De nos envoyés spéciaux* del número 3 de 391— con otra «celebrada en otoño en las Galerías Dalmau». A poco que conociera a éstas, no podría imaginar que el gran volumen de obras reunidas en la primera —para las cuales tuvieron que habilitarse todos los salones y salas del entonces Palacio de Bellas Artes, entre ellos «la interminable sala de la Reina Regente»— pudiera haberse albergado en los modestos y reducidos espacios de que disponía Dalmau en sus locales de la calle de Puertaferri. Tamaño error invalida cuanto dice Senouillet a propósito del «grandemente exagerado revuelo» que, según se decía en 391, había promovido aquella gran exposición en París. Lo cierto es que ese revuelo existió y que con motivo de ella fueron muchos los artistas y críticos del país vecino que visitaron la Ciudad Condal.

[4]

Creo que de ella arranca, por impulsar una decidida orientación afirmativa de los valores estrictamente plásticos, el auge que cobraría el cézannismo en la pintura catalana, sobre todo a partir de la etapa juvenil de los *Evolucionistas* y, en parte, de sus afines, pero rivales, los componentes de la *Agrupación Courbet* (a la cual pertenecieron, entre otros, Llorens Artigas, Joan Miró, J.-F. Ràfols y E.-C. Ricart). Dicho auge llegó a un punto que, años después, precisamente al comentar una exposición de los *Evolucionistas*, M. A. Cassanyes escribiría, en su sección «Les exposicions» de la revista *Monitor* (año II, núm. 2, Barcelona-Sitges, 1922), que el cézannismo «aquí, en Cataluña, ha servido, quizá demasiado, de tapadera —la palabra catalana, *tapabruts*, resulta más expresiva— para algunos indotados».

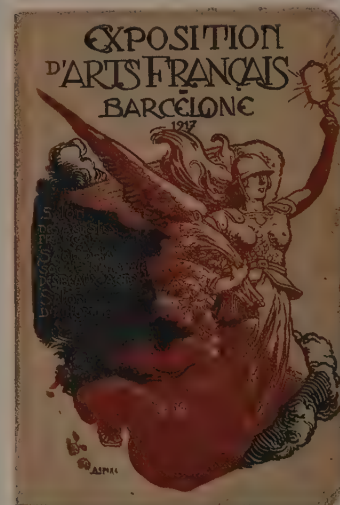
[5]

Ribemont-Dessaignes, *Dejà-jadis*, ed. René Julliard, París, 1958, págs. 11-42-51.

en Barcelona —como así se hizo al año siguiente— una magna Exposición de Artistas Franceses «en justa reciprocidad a lo mucho que los artistas catalanes deben a las entidades artísticas francesas» y dado que «la nación francesa, abstraída en defensa propia y en la de los derechos y libertades de nuestra civilización, ha tenido que renunciar a las manifestaciones artísticas que, patrocinadas por el Estado francés, se celebraban periódicamente en París» [6]. Firmaban aquella propuesta, entre muchos otros —prácticamente, la nómina íntegra de quienes contaban algo en Barcelona—, Anglada Camarasa, Ricard Canals, Ramón Casas, Clará, Feliu Elías, Francesc de A. Galí, Mir, Nogués, J. M. Sert, Joaquim Sunyer, Torres García, Miquel Utrillo...

Aquel entusiasmo había ido en aumento desde el primer año de la guerra, cuando Gino Severini, que pasó en Barcelona unos meses para que lo tratara el doctor Raventós, a quien lo había recomendado Picasso, observara, según escribió en sus memorias, que «se notaba muy poco la guerra; la vida era normal y tranquila, si bien entre los catalanes la gran mayoría eran partidarios de Francia» [7]. Pero desde entonces las cosas se habían agudizado, sobre todo dado el incremento adquirido por la colonia extranjera en una Barcelona convertida en asilo internacional de fugitivos, emboscados, desertores y, cada vez más, espías de todas suertes. «*Il n'est pas donné a tout le monde d'aller à Barcelone*» [8], reza una de las inscripciones del retrato de Marie Laurencin que, en forma de un ventilador de motor de automóvil, pintó Picabia por aquellos días y que para Gabrielle Buffet sintetiza la temporada que pasaron allí de julio de 1916 a febrero de 1917. «*A L'Ombre D'Un Boche*», dice otra de las inscripciones de aquel retrato, aludiendo expresamente al marido de Marie Laurencin, que era el barón Otto von Waetjen, pintor y poeta de nacionalidad alemana, y no dejaba, por ello, de proyectar una sombra de sospecha sobre sus amigos. Vale decir, con todo, que ella fue la única que tuvo algún éxito como artista en Barcelona, donde residió hasta el final de la guerra, y a ello se debe que sea la única también de la que se conservan varias obras en colecciones privadas catalanas e incluso en algún museo, como el del Ampurdán, de Figueras. Los demás —Albert Gleizes, Robert y Sonia Delaunay, Serge Charchoune, Helene Grunoff, etc.— pasaron punto menos que sin pena ni gloria, y Picabia, por su parte, cosechó significativos silencios, cuando no manifiestas muestras de hostilidad. Los únicos que arraigaron aquí, del grupo de los íntimos de Picabia, fueron la pintora rusa —georgiana y, por su madre, de ascendencia persa— Olga Sacharoff (1889-1967) y su marido, Otto Lloyd (1885-1979), pintor también, doblado de industrial; pero ella, que siguió teniendo durante algún tiempo su estudio en París, no alcanzaría verdadera notoriedad en Barcelona hasta muchos años después, cuando fue «descubierta» como pintora por Grau Sala [9], quien siempre sintió por ella admirativa devoción. En cambio, el hermano menor de Otto, el extraordinario y enigmático Arthur Cravan (se llamaba en realidad Fabián Lloyd, 1887-1920), quien personificó en más alto grado que nadie el espíritu de negatividad iconoclasta, insolencia desafiante y «pasotismo»

Cubierta del catálogo de la «Exposition d'Arts Français», Barcelona, 1917



[6] «Exposició d'Artistes Francesos». En revista *Vell i Nou*, Barcelona, año II, núm. 21, 15-III-1916, págs. 6-7.

En el catálogo de aquella gran exposición se reproduce, en la anteportada, el artículo 1.º del Reglamento General de la misma, redactado en francés, que dice: «*Pour répondre à l'hospitalité traditionnelle que les Artistes Espagnols ont reçue de la France à chacun de ses salons annuels, la municipalité de Barcelone, sur l'invitation d'un groupe important d'artistes Espagnols, a offert aux trois grandes sociétés (la Société des Artistes Français, la Société Nationale des Beaux-Arts, et le Salon d'Automne), de grouper dans une grande manifestation artistique les salons de chacune de ces Sociétés pour l'année 1917.*»

El total de obras expuestas, incluidas todas las artes, alcanzó la cifra de 1.462, reservándose una sala especial —aparte de las destinadas a las tres entidades expositoras que se mencionan en el artículo transcrito— a una espléndida retrospectiva de lo mejor de la pintura y la escultura francesas de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

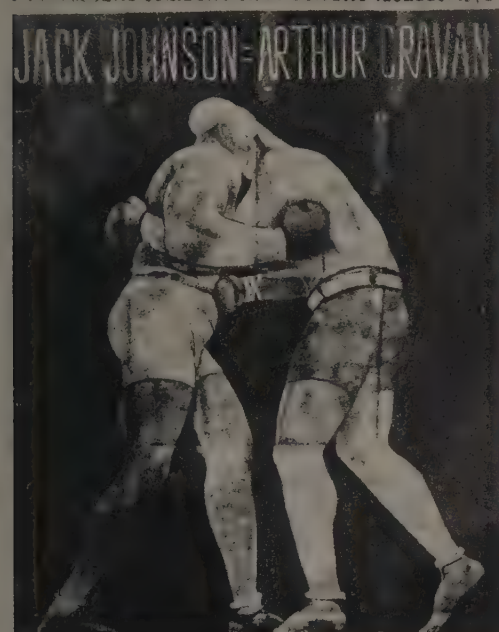
[7] Gino Severini, *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milán, 1983, pág. 173.

[8] J. J. Tharrats, en su ya citado *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, traduce libremente esta frase por «No tothom té la sort de poder anar a Barcelona» (esto es, «No todo el mundo tiene la suerte de ir a Barcelona»), interpretación que dudo, por lo que sigue, que pueda ser enteramente correcta. Picabia se limita a decir que «no le es dado a todo el mundo ir a Barcelona», y acaso esta afirmación esté relacionada con la inscripción contigua, referida al marido de Marie Laurencin.

[9] Así lo afirmó J.-F. Ràfols en el artículo correspondiente a Olga Nicolaevna Sacharoff de su *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*, ed. Millà, Barcelona, 1954, t. III, pág. 5.

PLAZA DE TOROS MONUMENTAL
DOMINGO 23 ABRIL DE 1916
 A las 3 de la tarde
GRAN FIESTA DE BOXEO
 en la cual tendrán lugar

6 interesantes combates entre notables luchadores. 6



Finalizará el espectáculo con el sensacional encuentro entre el campeón del mundo

Jack Johnson
 Negro de 110 kilos
 y el campeón europeo
Arthur Cravan
 Blanco de 105 kilos
 En este match se disputará una bolsa de 50.000 pesetas para el vencedor.
 Véase programa

PRECIOS (incluidos los impuestos)
 HOMBRA Y SOL Y HOMBRA: Pases sin entrada, 50 pesetas. Silla 1.ª fila con entrada, 25 pesetas. Silla de ring 2.ª fila con entrada, 25 pesetas. Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada, 15 pesetas. Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª filas con entrada, 12 pesetas. Barrera que rodea el ring, 10 pesetas. Sillas de ring sin entrada, 5 pesetas.

Cartel del combate de boxeo, Jack Johnson-Arthur Cravan, Barcelona, 1916

inconformista de Dadá, poco pudo propender —antes al contrario— a que Picabia, uno de sus escasos verdaderos amigos, encontrase un ambiente más favorable en Barcelona. Se jactaba de haber asaltado con éxito una joyería suiza, viajó con pasaportes falsos por todo el mundo en guerra, adoptando, según decía Picabia, el más eficaz de los disfraces, esto es, el de soldado, y la enumeración de sus cargos y «profesiones», que presentaba a modo de tarjeta de visita, era como para deslumbrar y poner sobreaviso a cualquiera: «Golfo, marinero en el Pacífico, arriero, recolector de naranjas en California, encantador de serpientes, rata de hotel, sobrino de Oscar Wilde, leñador en los bosques gigantes, excampeón de Francia de boxeo, nieto del canciller de la Reina, conductor de automóviles en Berlín, salteador, etc., etc.» [10]. Y lo curioso es que en todo ello había una gran parte de verdad. De él se suele recordar siempre el combate de boxeo que, según reza un estupendo cartel muchas veces reproducido [11], se celebró el 23 de abril de 1916 en la Plaza Monumental de Barcelona y le enfrentó al negro americano Jack Johnson, campeón del mundo. Aquellos dos gigantes, que medían más de dos metros de estatura, con un peso de 105 kilos, el blanco, y 110 el negro, se disputaron una bolsa de 50.000 pesetas, cantidad importante entonces, que debía ir íntegra al vencedor. Cravan subió completamente borracho al ring y no le duró a Jackson más que un par de asaltos. Los espectadores, que sospecharon el tongo, promovieron un gran alboroto y reclamaron inútilmente que se les devolviera el importe de las entradas. Y sí, es muy posible que existiera un arreglo previo, aunque dudo que fuese, según se ha escrito, sólo para que Jackson le diera a Cravan, en compensación, lo necesario con que pagarse el pasaje en barco a Estados Unidos. Lo cierto es que el último, súbita y momentáneamente enriquecido, siguió en Barcelona y no embarcó para América hasta febrero del año siguiente, algo antes que los Picabia, quienes, como hemos visto, habían llegado a la Ciudad Condal unos tres meses después de celebrado el combate de la plaza de toros.

Movilizado tan pronto como estallaron las hostilidades, Picabia había logrado, a través de influyentes familiares de Gabrielle, emboscarse, primero, en París, como chófer del general Boisson, y posteriormente, en junio de 1915, liberarse de todo servicio al recibir del gobierno francés el encargo de una misión comercial: la de ir a Cuba a comprar melaza con destino al ejército. Parece ser, sin embargo, que nunca llegó a ir a La Habana. Se detuvo en Nueva York, con Duchamp, Man Ray y sus demás amigos del círculo de Stieglitz, y allí se olvidó completamente de su misión, llevando una vida de excesos de todo orden —de trabajo, incluso—, que desembocaron en una profunda depresión nerviosa. Poco después, ya un tanto recuperado y, según escribió Gabrielle, «deseando volver a ver España, su verdadera patria» [12], vino a completar su convalecencia en Barcelona. Fue, como sabemos, en julio de 1916.

Es muy posible que, como dice el pintor Hans Richter, miembro destacado del movimiento dadaísta en Zurich, debido a la hostilidad que empezó a encontrar allí, y «no pudiendo admitir ver restringidos sus movimientos por la *estupidez innata* de la policía» [13], decidiera regresar

[10]

Hans Richter, *Dada —art et anti-art*, trad. francesa, eds. La Connaissance, Bruselas, 1965, pág. 84.

[11]

Idem. Ilustración núm. 27.

[12]

Gabrielle Buffet, *op. cit.*, pág. 37. Sobre el «españolismo» de Picabia abundan las interpretaciones, a menudo humorísticas o irónicas, de sus amigos. «Llega Francis Picabia —escribía en 1947 Paul Guth— y me tiende una mano de obispo. Tiene un aire maravillosamente español. Grande la cabeza, engastada en un pequeño cuerpo. Largos y blancos cabellos, acostumbrados a raer cuellos de casullas... Es tan español y habla tan en francés como el obispo de La Seo de Urgel... Cruza las cortas piernas, a cuyos extremos se balancean sus piecitos calzados con precisión española, es decir, a la manera como aquí sólo sabemos enguantar las manos» (Cf. Senouillet, *op. cit.*, t. II, pág. 72).

[13]

Hans Richter, *op. cit.*, pág. 74.

con su esposa a los Estados Unidos. Llegaron a Nueva York el 6 de abril de 1917, el mismo día en que los norteamericanos habían declarado la guerra a Alemania. Y quizá fuera por ello por lo que no tardaran en volverse a Barcelona, aunque por poco tiempo, pues en otoño Picabia se marchó a París y, después, a Zurich, donde, al separarse en 1919 de Gabrielle Buffet, que le había dado cuatro hijos, cerraría toda una etapa de su vida, para iniciar otra junto a Germaine Everling, su nueva compañera.

Aquella estancia de Picabia en Barcelona es muy importante, porque allí fue donde ya decididamente empezó a escribir, editó su primer libro (*Cinquante-deux Miroirs*), publicó los primeros números de 391 y, como pintor, desarrolló plenamente su primer período «maquinista» o «mecanomórfico» que, habiendo partido de 1915, llegaría hasta 1922, justamente cuando él volvió a Barcelona para exponer en casa de Dalmau aquellas obras y las primeras de la subsiguiente etapa de reanudación de su estilo figurativo anterior.

La escasa fortuna de Picabia en Barcelona hace que estén muy mal documentadas sus estancias en ella. Apenas si se habló de él en diarios y revistas, y cuando se hizo, incluso muchos años después, fue siempre para negarle el pan y la sal como pintor. Es curioso que una página artística tan copiosa y bien informada como la del diario *La Veu de Catalunya* no lo mencione una sola vez, ni siquiera cuando en 1922 presentó en las Galerías Dalmau su primera y única exposición barcelonesa, quizá la mejor que de él se celebró en vida. En cuanto a 391, se advierte que la influencia y los siempre buenos oficios de Dalmau no llegaron a más que a conseguir en dicho diario un par de citas tan anodinas y de escurrir el bulto como las que insertó para, sin haber hablado del primero, notificar que «ya ha salido el segundo número de la revista de arte 391» (pág. del 26-II-1917) y, un mes después, «La nueva revista de arte 391 ha publicado su tercer número, que sigue dentro del mismo carácter que sus antecesores, de los cuales no desdice», insustancial y hasta cómica manera de no decir absolutamente nada. Por su parte, la excelente revista *Vell i Nou*, siempre noticiosa y bastante amplia de criterio, la única ocasión en que rompe su mutismo en relación con Picabia es para atacarlo con motivo de un comentario irónico publicado por él en el número cinco de 391 (junio, 1917), que fue el primero de los aparecidos en Nueva York. La nota es sobrado elocuente para que su mera transcripción —que traduzco del catalán—, al brindarnos una interpretación insidiosa de su viaje a Nueva York en abril de aquel año, nos dé también una cabal idea del mal ambiente y de la mala prensa que, al parecer, Picabia tuvo siempre en Barcelona. «Francis Picabia —dice el comentario anónimo que encabeza la sección de *Noticias* del número 54 (1-XI-1917) de dicha revista—, acaudalado *embusqué* [14] y pintor de afición, que el miedo a una guerra de España contra Alemania echó de Barcelona y que ahora el alzamiento americano ha echado de América, ha tenido la ocurrencia de escribir, antes de embarcar para Cataluña, en un prospecto que redacta para darse a conocer, una diatriba contra nuestra pobrecita ciudad, que hace enrojecer de vergüenza por él, por la degenerada mentalidad que revela.

[14]

Embusqué, emboscado, en francés en el original.

»Francis Picabia se pasea de nuevo por nuestras calles neutralistas para ver si ha triunfado su literatura, si ha llegado, por fin, a llamar la atención, aunque sólo sea la atención de este tan despreciable rincón del mundo. Se dice que va diciendo que esta vez la cosa es segura, pues además llega con un abrigo rojo y un corsé que le cuesta diez mil dólares.»

Lo escrito por Picabia en el citado número de 391, firmado con su habitual seudónimo en ella de *Pharamousse* es —también traducido, esta vez del francés—, como sigue: «BARCELONA. Barcelona: a sus pies, el mar, enorme de salud azul y de ingenuidad pura. Como cabecera Montjuic y un fantasma. Y, hormigueando por todo su cuerpo de vieja *tata* [15] que se espolvorea de azúcar la cara, hombres. Hombres que, no más aquí que en Nueva York, París, Petrogrado, Londres, Pekín, en parte alguna son agradables de mirar ni de oler. Entre eso, algunos artistas. Cuentan tan poco en el tiempo, que M. Saglio [16], al recorrer Barcelona, apenas si los ve. Pero importan tanto en el espacio, que el viajero que se demora en la playa pronto no ve más que a ellos: más altos que el Tibidabo; más luminosos que las iluminaciones ahora ridículas del Ferrocarril Catalán, más suaves que los olores célebres que una administración menos desprovista de «vigilantes» que de vigilancia deja flotar entre esas callejuelas y esos paseos que los naturales del terruño comparan —calmosamente y por turno— a las vías romanas y a las avenidas de Chicago. Como toda ciudad de mala vida, Barcelona está llena de ladillas y de intelectuales, que aquí son de sangre fría y prefieren el onanismo a la violación; la mugre, al baño; el juego sutil de las insinuaciones contradictorias, a la afirmación peligrosa. Son a la vez —dicen ellos— filósofos, poetas y políticos; su pasatiempo favorito consiste en romperse la cabeza para diferenciar, en lo que se refiere a una misma persona, hecho, o idea, la opinión de sus tres componentes. Es pues completamente normal que ese señor que, sin solicitud alguna de vuestra parte, viene a otorgaros la mayor simpatía en cuanto filósofo, os clave entre los hombros el puñal del político. En ello no hay más que contradicción aparente y lógica profunda.»

Ciertamente, como se ve, no hizo mucho Picabia para granjearse amigos en Barcelona. Quizás el que más entonces —si no el único— fuera Dalmau, con el pie de imprenta de cuya Galería, y como si realmente hubiera sido él —cosa que dudo— el editor, salieron los ya citados cuatro primeros números de 391 y, al regresar Picabia de Nueva York, su también citado primer libro de poesía, *Cinquante-deux Miroirs*, cuya edición, impresa por Oliva de Vilanova, apareció en octubre de 1917 y acaso fuese lo que motivara su nueva y breve estancia en la ciudad que en aquellos momentos, en plena guerra todavía y tan propensa a suspicacias de toda suerte, le era tan poco grata. Ya en enero de aquel año, cuando le escribió a Stieglitz anunciándole el envío del primer número de 391, le decía: «Recibirá usted un periódico, 391, que es el equivalente de su 291. La Galería Dalmau acaba de sacarlo. No está tan bien hecho, pero esto es mejor que nada, porque, realmente, aquí no hay nada, nada, nada...» [17].

Cuando uno piensa en la ya citada gran *Exposición barcelonesa de Arte Francés* que, con

[15]

En el *Dictionnaire de l'argot moderne*, de Sandre y Carrière (ed. Librairie Mireille Cent, París, 1957) se le da a la palabra *tata* el significado de pederasta.

[16]

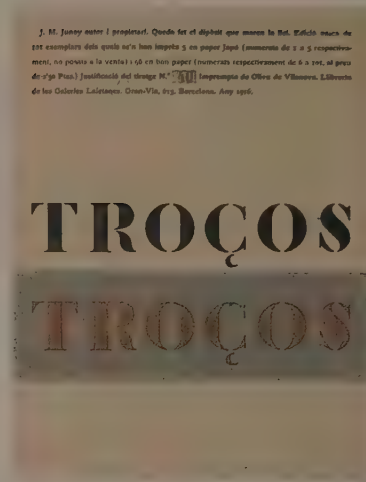
Se refiere a M. André Saglio, el delegado oficial del Gobierno francés para la Exposición de Arte Francés celebrada en Barcelona en 1917 y a la cual ya se ha hecho referencia en el texto. Creo que Senouillet desconoce la personalidad de M. Saglio, pues en su nota correspondiente a las últimas líneas de este escrito de Picabia cree que es a aquél a quien éste alude, cuando es evidente que no puede serlo por tratarse de una personalidad francesa, y a quien Picabia se está refiriendo es a un personaje cualquiera representativo de la intelectualidad barcelonesa.

[17]

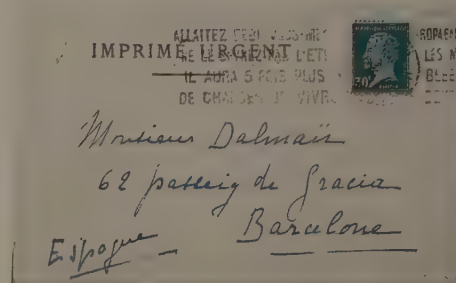
Carta citada por Dawn Ades, en su *Dada and Surrealism reviewed* (ed. Arts Council of Great Britain, 1918, pág. 137). A propósito de la última frase de esta cita acaso convenga recordar que, para Marc Le Bot (en su *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, eds. Klincksieck, París, 1968), *nada* constituye una de las palabras-clave de Picabia y el dadaísmo.

su espléndida sala especial consagrada a los precursores inmediatos, Courbet, Puvis, Daumier, Manet, Renoir, Degas, Rodin, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Sisley, etc., vino a brindar en tan difíciles momentos una brillantísima solución de continuidad a lo que la guerra había interrumpido: la gran tradición moderna de la expansión de dicho arte en el mundo; cuando, por otra parte, vemos que Picabia no acertó a conectar con tan asiduos visitantes de las Galerías Dalmau como un joven y ya impaciente Joan Miró, que muy en breve haría allí sus primeras armas, ni con los poetas y artistas (Salvat-Papasseit, Junoy, Foix, Torres-García, Barradas, Lagar, Sisqueña, etc.) que casi al propio tiempo sacarían revistas como *Troços* y *Un enemic del poble* que, exaltación francófila y nacionalista aparte, pugnaban por ponerse al paso de los movimientos de vanguardia, y cuando se piensa que también Picabia incluía en su revista colaboraciones que desdecían tanto del espíritu de Dadá como otras de las citadas publicaciones barcelonesas, no se puede por menos sino culparle a él, sobre todo, y a sus demonios familiares —a los cuales Breton, que los conocía bien, atribuiría las muchas enemistades que por doquier cosechó Picabia— de que Barcelona y sus ámbitos cultural y artístico se le volvieran de espaldas.

Y así, con esa misma hostilidad e indiferencia sería recibido, cinco años después, cuando a instancias de Dalmau —a quien había conocido en 1916—, celebró, en las Galerías de éste, la importante exposición citada. Ni el crecido interés de las 47 obras que allí presentó, recientes e inéditas todas ellas, ni la progresiva consolidación de las corrientes de vanguardia, incluido el dadaísmo, ya entonces en trance de afianzarse —es decir, de traicionarse a sí mismo— a través del cual tan importante papel desempeñarían pintores españoles (Miró, Dalí y, por supuesto, el mismo Picasso); ni la conferencia que con tal motivo y sobre las nuevas orientaciones en la poesía y la pintura, vino a leer Breton en el Ateneo barcelonés [18]; ni, en fin, el excelente catálogo que, por lo que dice Germaine Everling en una de las dos cartas suyas que transcribo al final, causó gran impacto en París, lograron que se rompiera el hielo fraguado entre Picabia y Barcelona desde los todavía no lejanos tiempos de los primeros números de 391. Así se trasluce de las escasas referencias a dicha exposición en la prensa local. También aquí parecía resultar válida aquella frase de «¡Todo, menos Picabia!» que, según André Breton fue la consigna que se ofreció al arte innovador desde 1920 [19]. A mí me ha costado no pocas horas de hemeroteca llegar, al fin, a encontrar el único elogioso y un tanto extenso artículo que entonces, en 1922, se publicó sobre él y sobre la conferencia de Breton en el Ateneo de Barcelona. Es el que se consigna en una de las últimas bibliografías del pintor —la del excelente catálogo de su retrospectiva en el Grand Palais, de París, en el primer trimestre de 1976—, en la cual consta por su traducción al francés aparecida en la revista *Litterature* (París, 2.ª serie, núm. 9, febrero-marzo, 1923), pero con la indicación de que se publicó en un periódico barcelonés «no identificado». Ese artículo, que he podido localizar, se publicó en el diario *La Publicitat* y lo firma el gran crítico Magí A. Cassanyes (Sitges, 1893-Barcelona, 1956),



Cubierta de la revista *Troços*, Barcelona, 1916



Postal de Francis Picabia al Sr. Dalmau

[18]

Otra vez se confunde aquí Senouillet, pues afirma que Breton, a quien Picabia llevó en su automóvil a Barcelona, pronunció su conferencia «dans la galerie de la Puertaferriassa». El error es tanto más incomprensible cuanto que el mismo Senouillet menciona la inclusión de dicha conferencia en el libro *Les pas perdus*, de André Breton (ed. NRF, París, 1924, págs. 181-212). En esta obra, una llamada del título de la conferencia, *Caractères de l'évolution moderne et de qui en participe*, remite a la primera nota al pie, donde se especifica: «Conférence à l'Ateneo Barcelone le 17 novembre 1922».

[19]

A este respecto, lo que escribe Breton en su *Anthologie de l'humour noir* (eds. du Sagittaire, París, 1950, pág. 241) es lo siguiente: «El polemista, a menudo no tan inspirado, perjudicó al pintor y al poeta que es Picabia. El sentido del humor, que posee en alto grado, se ajusta mediocrementemente a la actitud crítica, desafiante y agresiva que adopta con respecto a sus contemporáneos... La voluntad de escándalo que ha presidido [su obra] durante largo tiempo (de 1910 a 1925) ha hecho de ella el blanco propicio de la impaciencia, por no decir el furor, de todos los guardianes de la norma y del buen gusto. ¡Todo, pero no Picabia!, tal ha sido el mercado que se ofreció al arte innovador en los últimos veinte años».

Traducción de Rafael Santos Torroella.

El pintor catalán Martí i Alsina ya hace más de medio siglo escribía: «Cosas hay que, por un efecto pictórico, producen una emoción. Por consiguiente, si basta con este puro elemento pictórico despojado de todo objeto significativo para causar tanto efecto sobre el espíritu, ¿no tendrá, pues, gran importancia dicho elemento?». Este comentario, verdaderamente inesperado en aquella fecha, nos hace entrever lo más esencial de esa renovación que actualmente ha sacudido al mundo de la plástica.

Junto a las perpetuas manifestaciones de la enfermedad imitativa, de esa diarrea simiesca que hoy nos empalaga y ahita, por no decir algo peor, «hay actualmente en el mundo algunos individuos para los cuales el arte, por ejemplo, ha dejado de ser un fin», para decirlo con las palabras de André Breton en su ampliamente lúcida conferencia del Ateneo.

A nosotros nos parece que en el mundo las inteligencias y las sensibilidades son como un receptor de algo..., digamos de irradiaciones que por fuerza han de venir de alguna parte, y los artistas y los poetas se limitan a, conscientes o inconscientes de ello, fijarlas. Este mínimo eco de platonismo no ha de sorprendernos, al menos a nosotros, que creemos que no hay nada más tradicionalista que ser antitradicional. Pero a esa parte «receptiva» se alía a veces el genio de la «invención», como decía Breton en la mencionada conferencia. Y entonces percibimos las floraciones insospechadas y radiantes de la pintura nueva, que es lo más característico del momento estético actual.

Dichas irradiaciones alcanzan a espíritus muy diferentes y quizá contrarios, pero el origen, el impulso, es el mismo y las diferencias sólo son imputables a las deficiencias o a la sensibilidad, a veces acaso demasiado sutil, de los receptores. Por eso estamos de acuerdo con Breton al creer «que el cubismo, el futurismo y Dadá no son tres movimientos distintos, y en que los tres participan de un movimiento más general, del cual no conocemos aún ni el sentido ni la amplitud». Ciertamente, entre los tres hay muchos matices y, quizás, algo más, pero creemos que, citando nuevamente a Breton, «considerados sucesivamente el cubismo, el futurismo y Dadá son seguramente la expansión de una idea que, actualmente, se encuentra a una cierta altura, y que no espera sino un nuevo impulso para proseguir describiendo la curva que le está marcada».

De estas escuelas, por ahora, no hablaremos más, ni del cubismo, de esa «pintura bendita», ni del futurismo (ese castillo de fuegos artificiales del

para mí, por su amplia formación tanto artística —era notable pintor, dibujante sobre todo— como filosófica —muy imbuido, en este aspecto, del pensamiento germánico—, quizás el mejor de los de su época, ciertamente una época áurea para la crítica artística en Barcelona. Pero bien se ve que el artículo de Cassanyes se publicó como a regañadientes y, seguramente, a ruegos de Dalmau, quien tenía muy clara visión de que para la avanzada orientación de sus Galerías le era vital mantenerse en estrecho contacto y hacer méritos con los medios artísticos franceses del mismo signo. La cosa salta a la vista cuando, tras un primer anuncio de la exposición, en el



44 DIANE, 1922 (Diana)

Tinta china y gouache/papel acartonado. 22 x 22 cm.

cual se dice que, junto con una retrospectiva del pintor Alejo Clapés, se inauguraría el 25 de octubre «otra del literato Francis Picabia, una de las figuras más interesantes del movimiento de vanguardia en Francia», no se vuelve a hablar de aquella incoherente exposición dual. Se inauguró, sí, la del primero, que el 8 de noviembre comentó extensamente el crítico titular, Carles Capdevila, quien hizo grandes elogios de aquel expresionista, muy imbuido de tremendismo literario, que había fallecido dos años antes con sus facultades mentales perturbadas. Nada se dijo, en cambio, de la de Picabia —que había sido sustituida, en su



80 LA VIERGE DE MONTSERRAT, 1927-28
(La Virgen de Montserrat)
Gouache, lápiz/papel. 62 x 47 cm.

acompañamiento de la de Clapés, por una serie de subastas de obras de arte que, al parecer, eran las primeras que se celebraban en Barcelona—, hasta que, sin aviso previo, ni anuncio siquiera de la conferencia de Breton, el 22 de noviembre, días después de inaugurada la exposición, apareció en *La Publicitat* el artículo de Cassanyes. Este situaba certeramente a Picabia en la estela de remoción artística que se produjo tras «la traca final del impresionismo» y de la cual, «dejando a un lado a Picasso, que fue el primero en poner a la pintura *fuera de la ley*, fuera de la representación», cita como valores culminantes —todavía ignorados entonces— «las individualidades profundas, por no decir los receptores, que han llegado hoy al punto más alto de la trayectoria: los Klee y Kandinsky, los Marcel Duchamp y Picabia...». Este último quedó tan complacido de lo escrito por Cassanyes, que en adelante siempre lo citó como modélico, y cuando venía a Barcelona era la única persona a la que le manifestaba a Dalmau deseos de ver.

Aún volvió alguna vez más Picabia a Barcelona, concretamente a mediados de los años veinte, cuando en su obra, correspondiente a la llamada «época de los monstruos», aparecen



Barcelona, h. 1928-30 (Núm. Cat. 93)

impresionismo), y dejando a un lado a Pablo Picasso, que fue el primero en poner a la pintura *fuera de la ley*, fuera de la representación, citaremos las individualidades profundas, por no decir los receptores, que han llegado hoy al punto más alto de la trayectoria: los Klee y Kandinsky, los Marcel Duchamp y Picabia.

Con mucho gusto nos pondríamos ahora a hablar de las personalidades étnicas, sellos a pesar de todo eternamente indestructibles y siempre vivos, y que en estos «inventores» se hacen tan perceptibles, pues ¡cómo contrastan las agrias y torturadas lineaciones del alemán Klee, terriblemente fantásticas y perturbadoras, el color refulgente de instintivismo, de fuerza, del ruso Kandinsky y las graciosas y claras, quiérase o no, proyecciones de los Duchamp y los Picabia!

Este último artista, «el más escéptico de los pintores», como dijo nuestro amigo Dalmau, al hacer la presentación de André Breton al público del Ateneo, y cuya exposición es actualmente, o al menos habría de ser tema de conversación de todo artista, o mejor de cuantos estiman todo aquello que es espiritual, ocupa en la trayectoria de la curva ya aludida uno de los lugares más perceptibles, más nítidos.

Si quisiéramos definir su arte, diríamos que al revés del arte de representación, de imitación, que si pensamos en sus más depuradas manifestaciones podríamos denominarlo un «lirismo de los efectos», al arte de Picabia podríamos calificarlo de «lirismo de las causas». Este artista evidentemente ama las formas y las fija, no por lo que nos dicen y nos sugieren como recuerdo, como consecuencia de lo que amamos y percibimos en la vida, sino por lo que ellas nos dicen de intrínsecamente original, por lo que tienen de genético, de inicial. Las fija, por decirlo así, sin las consecuencias que producen en la humanidad,

o si se quiere definir de otro modo, en vez de «subjetivar lo objetivo, objetiva lo subjetivo», puramente formal, y esto lo decimos solamente porque, caso raro, en este artista el color y la forma han llegado a identificarse plenamente entre sí.

Claro está que muchos dirán que este arte «no es más que juego», pero ¿no era así como Schiller definía al arte? Que no tiene ninguna finalidad, pero ¿no definía Kant la obra de arte como «una finalidad sin fin»?

Esta convicción es la que hace que André Breton, en su estudio tan netamente sintético de la actividad estética contemporánea, así en sus manifestaciones plásticas como en las literarias, haya sabido unir el humor y la combatividad, la fantasía y la lógica, sin que se peleen, ni la una triunfe sobre las demás, y eso con una facilidad tan ágil y abstracta; por más que por ahora no queremos comentar este trabajo, pues no nos parece que sea el momento oportuno, ya que pronto será editado, adornado con reproducciones y poemas inéditos de los comentados, lo que formará una antología, hasta ahora sin parangón, de las más nuevas tendencias, y entonces será la ocasión.

Estas tendencias a menudo son tratadas de abstractas, y a los dibujos de Picabia no faltará quien les ponga este reparo, que consideramos bastante erróneo. Pues ¿qué es una abstracción? Simplemente, el resultado de una serie de deducciones que, simplificándose, llegan a hacer más comprensible lo concreto; como, por ejemplo, el triángulo abstracto, es decir el concepto de una figura formada por tres líneas, pero que, al realizarse formalmente, al concretarse, deja de ser el concepto simple del triángulo para convertirse, fatalmente, en un triángulo que será equilátero, o isósceles o escaleno, y cada una de estas formas, a su vez, será capaz de asumir infinidad de aspectos. Así, como se puede ver, lo abstracto no se opone a lo concreto, sino que lo explica. Ahora bien, ¿qué tienen que ver con una explicación de lo concreto los dibujos que comentamos? ¿No son más bien un nuevo aspecto de éste, es decir, una nueva apariencia que asume la vida, más que un comentario de ella?

Así, a la obra de Picabia, más que de abstracta, la tendríamos que calificar, por consiguiente, de «post-concreta», lo que equivale a decir que más que una explicación de los aspectos es una «creación de aspectos».

En cuanto a su carácter psicológico, preferimos no ahondar en él, porque entonces tendríamos que estudiar a este autor como literato, y confesamos que no nos sentimos con fuerzas para hacerlo, y más cuando Pierre de Massot y André Breton ya lo han hecho. Imposible nos es, sin embargo, no citar la definición que en su *Jesus-Christ Rastaquere* Picabia da del arte, diciendo que es «la objetividad subjetiva que encamina a los hombres hacia la Transparencia», frase graciosa e irónica, que empapada de amargura es como se vuelve sonriente.

[20]

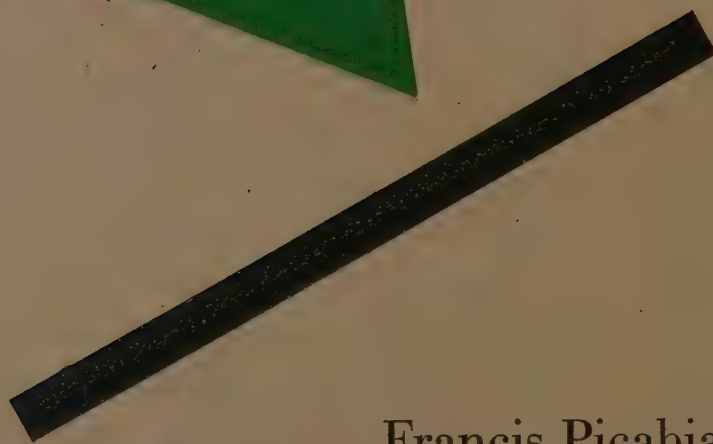
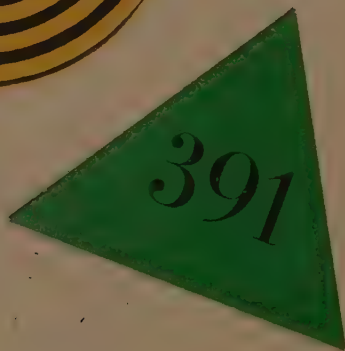
Cf. el texto de mi conferencia sobre *El sicodrama daliniano*, en la Universidad Internacional de verano, de Santander, incluida en el volumen *El surrealismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

claras y constantes referencias a las pinturas románicas del Palacio Nacional de Montjuic. Pero, con todo, siguió despertando aquí un interés muy relativo y marginal. Así, un crítico de tan autorizada opinión como Sebastià Gasch, acabaría jurando y perjurando que, «por más de vanguardia que fuese, nadie podría convencerle de que Picabia era verdaderamente pintor»... Tendrían que pasar muchos años, treinta exactamente desde la exposición de 1922 en las Galerías Dalmau, para que, precisamente en conmemoración de aquel «acontecimiento» hasta entonces silenciado, una nueva generación de artistas y, dentro de ella, su grupo más inquieto y decidido, el de «Dau al Set», en la posguerra civil española, le dedicase a Picabia, en homenaje, un cuaderno monográfico de su revista. En él, con una muy sugestiva portada de Tharrats, compuesta a manera de retrato en el estilo del propio Picabia, hay colaboraciones, las más de ellas escritas expresamente para aquel número, de Gabrielle Buffet, Marcel Duchamp, Jean van Heeckeren, Jacques-Henri Lévésque y Michel Perrin —éste, además, director del cuaderno—, a quien dedicó Picabia uno de los poemas que de él, junto con una breve selección de sus pinturas, también se reproducen.

Quizá, llegados aquí y como conclusión, debería hablar de que, entre la indiferencia o la hostilidad de que en Barcelona fue objeto Picabia y la recuperación de su figura por «Dau al Set», hubo quien recogió su mensaje más significativa y extremadamente que nadie, aunque, advirtiéralo o no él mismo, nunca se haya manifestado, que yo sepa, en tal sentido. Me estoy refiriendo a Salvador Dalí, cuyas afinidades con Picabia son múltiples, desde un tipo de humor muy semejante, a veces con un punto de crueldad o de masoquismo inconfundibles, hasta aspectos concretos de su carrera y de su carácter, como la capacidad de uno y otro, pese a su indudable don de gentes, para crearse enemigos, su insolidaridad con todo y con todos —también de Picabia se podría decir, como de Dalí dijo Orwell, que era «tan antisocial como una pulga»—, e incluso en su obra hay etapas en que, por ejemplo, las máquinas-retratos de Picabia se corresponden con los «aparatos» dalinianos de mediados los años veinte, lo mismo que la fascinación por lo *pompier* o lo *kitsch* constituiría en los dos una especie de seducción inexorable, cuyos resortes íntimos acaso no fuera muy difícil de poner en claro.

Pero todo eso podría ser objeto de un estudio especial que rebasa los límites y el tema a que se circunscriben estas notas. Piénsese, sobre todo, que la trepidante entrada de Dalí en el movimiento surrealista —para el cual, como me dijo hace años en una carta, él resultaría «nefasto» [20]— significó, por turbadora y destructiva, la introducción del caballo de Troya del dadaísmo y, por consiguiente, la revancha de Picabia. Piénsese también en las vivencias directas que del dadaísmo tuvo Dalí a través de Gala, que había participado activamente, junto con Eluard, en más de una manifestación o festival dadaístas hacia 1919-1920... Pero todo esto, repito, es otra historia. O, al menos, no es exactamente la historia a que era forzoso que se atuvieran estas líneas.

FIXE



Francis Picabia

Fixe. Número especial de la revista «Dau al Set» dedicado a Francis Picabia.
Barcelona, agosto-septiembre de 1952. (Cubierta de Tharrats)

30 de septiembre de 1922 [1].

Sr. Francis Picabia.

LE TREMBLAY

Querido amigo,

Permítame en primer lugar un pequeño preámbulo (aunque de gran calibre, a pesar de la paradoja): Sí, este preámbulo es para indicarle antes de ir más lejos que tengo la cara dura de escribirle en mi francés que no es, por supuesto, el de Molière, pero sin embargo es latín. Me atrevo a esa cara dura porque sé perfectamente lo divertido que resulta leer una carta escrita en un idioma que no se conoce bien, en suma, me gustará que le guste.

Cuántas más tonterías he dicho hasta ahora: peor, siéntese usted, por favor. Y siga mi lectura con lupa. Estoy tranquilo porque sé que no me dirijo a un burgués.

Pues bien. Primero quiero decir que tanto mi mujer como yo estamos encantados de saber que dentro de poco le tendremos con nosotros, por tanto, le esperamos. Me indica usted la fecha de su llegada para el 15 de octubre y aunque nuestro deseo sería tenerle con nosotros lo antes posible, probablemente sería mejor rogarle que llegara el 20, porque en este momento los albañiles están acabando y me temo que el 15 nuestra casa estará todavía imposible. Desde el mes de junio vivimos en una obra. ¿No le importa? Estupendo.

Ahora le toca el turno a su Exposición.

Estoy de acuerdo con usted en tener también lienzos y también creo como usted que su exposición resultará así más interesante. Los lienzos enrollados no le supondrán ningún gasto y los puede traer en su equipaje. La fecha de la exposición está fijada para el lunes 13 de noviembre porque del 25 de octubre al 12 de noviembre la sala está comprometida, así como durante el resto de la temporada a partir del 1º de diciembre. Por lo tanto, su exposición será del 13 al 31 de noviembre [2]. Me gustaría hacer un buen catálogo que enviaría a París, por tanto le ruego que me envíe algunas fotos de sus mejores obras y si no sabe usted, entonces de las que le gusten más. Generalmente se suele hacer un pequeño cartel. Le ruego por eso que me envíe un dibujo que podría adjuntar a las fotos [3]. Por mi parte, dibujaré otro y escogeré (cuando hago algo lo hago a conciencia).

La señora Everling [4], con sus amables cartas, me habla en la primera de las conferencias del señor de Massot y de que si pienso que la idea es buena, se podrían dar otras. La idea es magnífica, por lo tanto haga usted mismo todo lo que pueda sobre todo si eso no supone gastos, porque los negocios no van bien en este momento. En la última carta me nombra usted al señor André Breton para lo mismo, espero que a uno o a otro o a los dos tendré el placer de saludarles personalmente en Barcelona. Tendré el doble placer de conocer a sus amigos, además me gusta mucho el ruido (ese tipo de ruido, por supuesto).

Es todo por el momento: y ahora todo eso que le tenía que decir sobre mi retraso en contestarle, lo guardo para excusarme personalmente.

Mi mujer y yo le esperamos con impaciencia y les enviamos a ambos nuestros saludos más sinceros.

Transcribo aquí las pocas cartas relativas a Francis Picabia que pude rescatar de la dispersión del archivo de Dalmau al morir su viuda, Dolores Monmany, a principios de los años cincuenta. Seguramente existieron otras, pues Dalmau cuidaba mucho sus relaciones con artistas franceses de la personalidad de Picabia, y a éste hacía casi seis años que lo conocía. Según Senouillet (op. cit., vol. II, pág. 45) fue en octubre de 1916 cuando «en un café de la Rambla de los Estudios le presentaron a un hombre todavía joven y tímido que le manifestó su admiración por la pintura francesa moderna: José Dalmau».

R. S. T.

[1] Este es el borrador o copia mecanografiada que en esta fecha le dirigió Dalmau a Picabia y cuyo original, según Senouillet, se conserva en el Fondo Jacques Doucet, de París. No me ha sido posible cotejar el borrador, que transcribo literalmente, con la carta, por lo que ignoro si se corrigieron las muchas faltas de ortografía (sobre todo de acentuaciones) que contiene.

[2] En realidad no se inauguró hasta el 18 de noviembre, y duró hasta el 8 de diciembre. Los titubeos en las fechas ocasionaron, sin duda, la defectuosa información de *La Publicitat* acerca de la misma y de la cual se habla en el texto.

[3] El original del dibujo que Picabia le envió a Dalmau para el cartel pude adquirirlo hace años del pintor Luis Marsans. Es el que figura con el núm. 44 en este catálogo.

[4] Germaine Everling fue la segunda esposa de Picabia, quien la conoció en noviembre de 1917. Ella estaba tramitando el divorcio con su primer marido, pero desde poco después de aquella fecha sería su amante, si bien la ruptura definitiva con Gabrielle Buffet no se consumó hasta 1919, tras de haberle dado ésta su cuarto hijo, Vicente, en septiembre de aquel año. Al cabo de pocos meses, en enero de 1920, Germaine Everling le daría a Picabia un nuevo hijo, Francisco Lorenzo Salvador.

[5] Efectivamente, dicho prefacio, que finalmente redactó Breton, es espléndido, un verdadero «morceau de bravoure, admirable d'intelligence et de poésie», como muy bien dice Senouillet (op. cit., pág. 148).

maurici 25 octobr 1922

Cher Monsieur Dalmau, je vous envoie ci-joint les trois belles gravures d'André Breton, il m'a demandé si elle ne soit pas imprimée en caractères trop petits, je compte sur vous pour cela —
A la fin du cours, mes respects à Madame Dalmau et pour vous mes sentiments les plus cordiaux.

Francis Picabia

P.S. Je me réjouis beaucoup de cette exposition. et me T. de vous voir —

Vous recevrez une dépêche nous disant l'heure de notre arrivée —

F.P.

Miércoles, 25 de octubre de 1922.

Querido señor Dalmau, le envío adjunto el hermoso prólogo de André Breton [5], que me ha pedido que no se imprima en caracteres demasiado pequeños, cuento con usted.

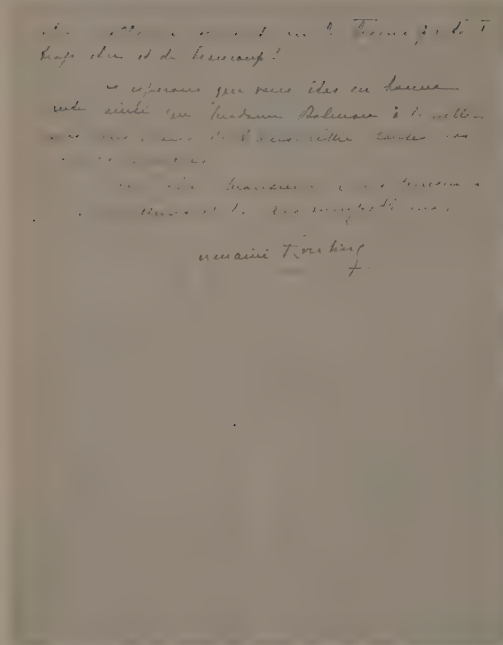
Hasta final de mes; mis respetos a la señora Dalmau y usted reciba mi más cordial saludo.

Francis Picabia.

P.S.: Me gusta mucho esa exposición, estoy impaciente por verle. Recibirá usted un telegrama con nuestra hora de llegada.

F.P.

Cher Monsieur Dalmau,
Je vous envoie ci-joint les trois belles gravures d'André Breton, il m'a demandé si elle ne soit pas imprimée en caractères trop petits, je compte sur vous pour cela —
A la fin du cours, mes respects à Madame Dalmau et pour vous mes sentiments les plus cordiaux.



21 de enero [6].

Querido señor,

Picabia le ha enviado un telegrama rogándole que le mande los dibujos que se quedaron en Barcelona. Comprenderá lo importante y lo urgente que es cuando sepa usted que en este momento está en París un americano que compra para un museo de allá todo lo más avanzado en pintura moderna. ¡Tiene un crédito de 90 millones! Está deseando adquirir Picabias, pero Picabia no tiene obras recientes para enseñarle. Además le están pidiendo urgentemente una fecha y una respuesta para una exposición en París.

Confiamos en que usted hará cuanto sea necesario lo más deprisa posible.

Francis se ha ocupado del asunto del Goya [7] por varios lados, desgraciadamente todo el mundo lo encuentra excesivamente caro.

Esperamos que goce usted de buena salud así como la señora Dalmau, a la que rogamos transmita nuestros mejores saludos.

Afectuosamente suya,

Germaine Everling.

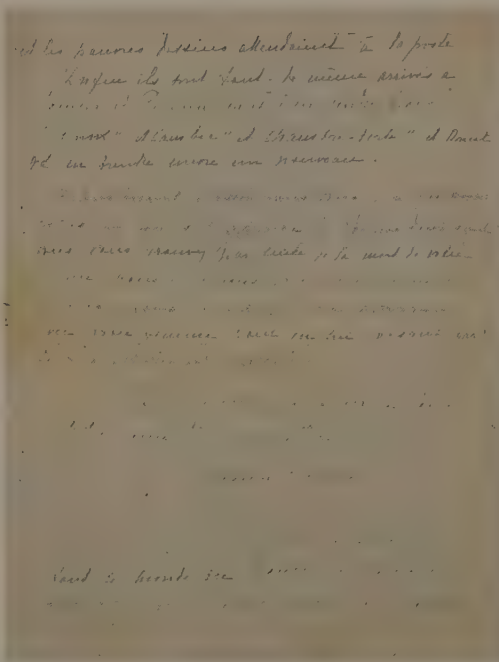
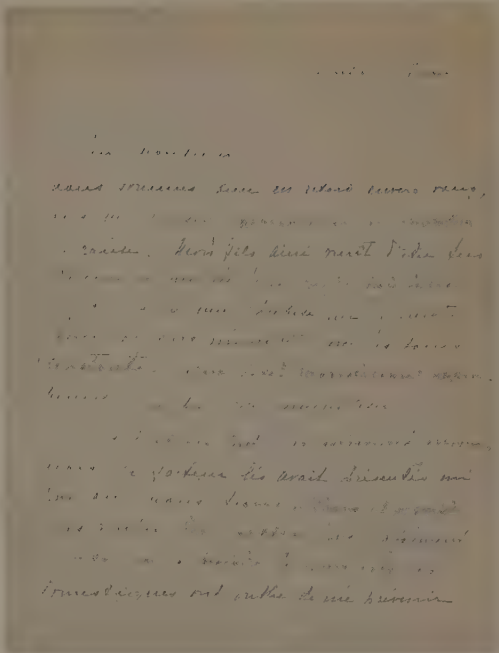
París, 3 de febrero de [8].

Querido señor,

Hace ya tiempo que le debemos carta, pero cuando sepa la causa de nuestro retraso me disculpará. Mi hijo mayor [9] acaba de estar gravemente enfermo de una gripe infecciosa, después tuvo una flebitis que le tuvo 40 días inmovilizado con cuidados constantes. En fin, ahora está un poco mejor y ya estoy más tranquila.

Los dibujos han llegado perfectamente, pero el cartero los trajo un día en que no estábamos en París y no quiso dejarlos; en la confusión originada por la enfermedad de mi hijo, los criados se olvidaron de decírnoslo y los pobres dibujos se quedaron ahí esperando.

Finalmente han llegado a tiempo y Picabia acaba de vender tres, «Sphinx», «Alambic» y «Chambre Forte», y Doucet va a llevarse uno más [10].



Ahora quisiéramos decirle que nos sentimos desolados al saber la pena que les ha producido la muerte de su hermano, lo lamentamos sinceramente y le rogamos que transmita nuestro pésame a su mujer, al tiempo que nuestros saludos más afectuosos.

Sinceramente suya,

Germaine Everling.

P.S.: Picabia me encarga de decirle que todo el mundo encuentra el catálogo que ha hecho usted para la exposición «asombroso».

[6]

Esta carta es de 1923, como fácilmente se colige de la referencia a unos dibujos que habían figurado en la exposición de Picabia en las Galerías Dalmau, en noviembre-diciembre de 1922.

[7]

Dalmau solía solicitar los servicios de los artistas amigos bien relacionados para su comercio de antigüedades en París, cuando no los convertía a ellos mismos en clientes. A Picasso, según una carta suya inédita procedente del mismo archivo y escrita desde Céret en abril de 1913, le colocó un Cristo de talla que, por las condiciones y subido precio del envío, no le dejó muy contento.

[8]

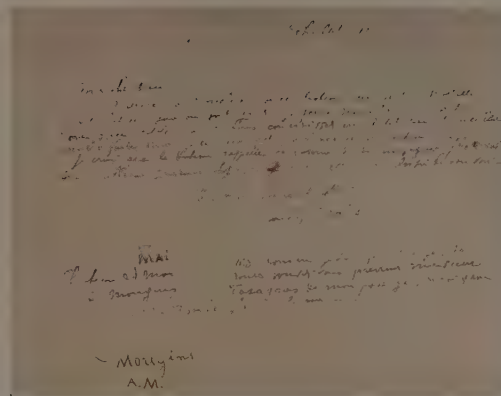
Falta la indicación del año, 1923.

[9]

Se trata de Michel, que no era hijo de Picabia, sino de un M. Corlim, primer esposo de Germaine Everling.

[10]

Los tres dibujos citados figuran en el catálogo de la exposición de Picabia en las Galerías Dalmau con los números 28, 47 y 24, respectivamente. Jacques Doucet, a quien aquí se cita como comprador, era el famoso costurero, bibliófilo y coleccionista, del cual fue bibliotecario y consejero André Breton.



30 de julio de 1927.

Querido amigo,

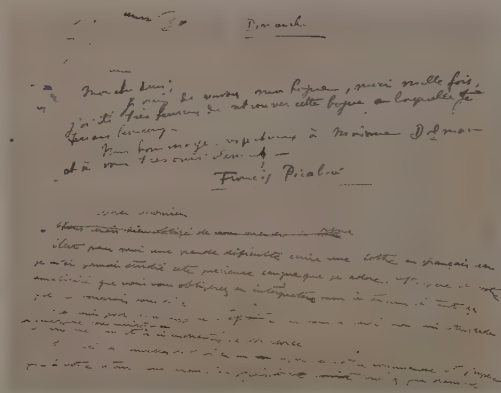
Llegaré a Barcelona en el barco que sale de Marsella el martes y que llegará a puerto el jueves. Pienso alojarme en la Pensión Nova, plaza Catalonia, si usted sabe de algún hotel considerablemente peor mándenos una nota a la llegada del barco.

Creo que el barco se llama el Corona de la compañía Ybarra (*sic*). Reciba usted y los suyos un cordial saludo. Me alegrará volver a verle.

Amistosamente su

Francis Picabia.

Chateau de Mai P. S.: Como voy a estar muy pocos
en Mougins días, podría usted avisar al señor
A. M. Francia Casagnes (*sic*) que voy a pasar por
Mougins ahí, me gustaría mucho verle.
A. M.



Domingo [11].

Querido amigo,

Acabo de recibir mi sortija, gracias mil. Me ha causado mucha alegría recuperar esa sortija, pues la tenía mucho aprecio [12].

Saludos respetuosos a la señora Dalmau y a usted, con amistad.

Francis Picabia.

Querido señor,

Para mí es muy difícil escribir una carta en francés, pues nunca he estudiado ese precioso idioma al que

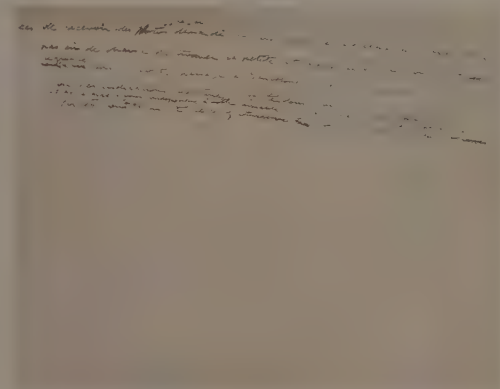
adoro. Espero de su amabilidad que sepa usted interpretar todo lo que yo quiero decirle.

Me siento muy contento por la acogida que les ha dispensado mi amigo Anglada [13] y de que les encantara tanto Mallorca.

Espero noticias de Sevilla respecto de su encargo y espero que a su vuelta estaremos bien fijados. Crea que si recibiese las fotos que he pedido se lo comunicaré de antemano. No he tenido la suerte de encontrar la pequeña estatuilla de oro que le indicaron cuando estuvo usted en Barcelona, pero todavía hay esperanzas según unas indicaciones que he obtenido. Esperémoslo.

Me he retrasado mucho en corresponder a su amable carta debido a mi ausencia.

Que tengan buena salud y reciban mis mejores y más respetuosos saludos.



[11]

Esta carta debe de ser de 1927, pues en el paquete donde estaba con las demás publicadas aquí iba seguido de la anterior. Por otra parte, dado que Picabia y Dalmau no se conocieron hasta 1916, no puede relacionarse ni con el viaje a Sevilla (ciudad mencionada en el borrador de la respuesta de Dalmau que sigue en el mismo papel), de 1909, ni con las cartas de 1922, pues no parece probable que el buen marchante barcelonés hubiera olvidado tan pronto que ya en otra ocasión había hecho hincapié, con cierta zalamería, en el esfuerzo que para él representaba escribir en francés.

[12]

Debe de tratarse de una de las sortijas a que Picabia era muy aficionado. «Sentía —escribió Pierre de Massot— un amor casi sensual por las joyas.» Tenía las manos sobrecargadas de ellas, y «en el dedo meñique llevaba una piedra, que hacía girar con evidente complacencia» (Senouillet, *op. cit.*, pág. 72). Tal vez fuera ese anillo del dedo meñique el que Dalmau pudo recuperarle de la habitación del hotel, donde seguramente se lo dejó olvidado Picabia.

[13]

Creo que debe de tratarse de Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), ya instalado entonces en Pollensa, por lo que no cabe confundirlo —como me ocurrió en una ocasión— con otro amigo de Dalmau, el también pintor barcelonés Luis Anglada, coetáneo de Hermen, pero que no se movió de París, donde falleció en 1946.



a Francis Picabia en grande vitesse Man Ray Cannes 1924

Man Ray, Francis Picabia en grande vitesse (Para Francis Picabia a toda velocidad), Cannes, 1924

NOTA A LA PRESENTE EDICION

II

«ESTE CATÁLOGO ESTÁ HECHO PARA CONTAR NO PARA PROBAR»

AMÉN de preliminares y prólogos, que ya habrá pasado el lector, este catálogo se articula a través de los siguientes bloques o vasos comunicantes:

- 1) *Una tabla cronológica* (redactada por Marga Paz) abundantemente ilustrada, gracias sobre todo al magnífico archivo que Olga Mohler, viuda de Picabia, ha tenido a bien poner a nuestra disposición;
- 2) *El catálogo*, propiamente dicho, de la exposición;
- 3) *Escriben sobre F. P.*, reunión de textos de las personas que le rodearon, textos éstos escritos no desde la crítica, la investigación o la teoría, sino desde el recuerdo, el amor o la amistad;
- 4) *Escrito por Picabia*, antología de su obra literaria, tan indispensable en él como la plástica, y ambas llenas de mutuas referencias;
- 5) *Editado por Picabia*, selección de páginas de las revistas de las que fue director, editor y, también, máximo autor.

Todo ello intenta proporcionar al lector —y al visitante de la exposición—, datos suficientes para que pueda reconstruir la imagen de «alguien que fue algo más que un pintor». AMÉN.

G. A.

DATOS PARA UNA BIOGRAFIA DE FRANCIS PICABIA

Marga Paz

1879

François Marie Martínez Picabia nace el 22 de enero de 1879 en París.

Su padre, Francisco Martínez Picabia, era descendiente de una rica familia de la antigua nobleza española exiliada en Cuba; en el momento del nacimiento del pintor, era agregado consular en la capital francesa.

Su madre, Marie Davanne, pertenecía a una familia de la burguesía francesa.



Francis Picabia con sus padres (marcados con x) y otros parientes. Hacia 1881.

1884

Muere su madre de tuberculosis, cuando Picabia sólo contaba cinco años. Queda al cuidado de su padre, que llevaba una vida muy «mundana», y de su tío Maurice Davanne, conservador de la Biblioteca Sainte Genevieve de París. Gracias a este último conoce posteriormente la obra de Nietzsche —que tendrá una influencia capital en el desarrollo intelectual del pintor— y al que se debe, por otra parte, el horror que desde muy temprana



A los 6 años de edad.

edad tuvo Picabia hacia el mundo pequeño burgués y su cultura.

También su abuelo, Alphonse Davanne, que era amigo personal de Daguerre y se dedicaba a la experimentación de trabajos científicos, marcó profundamente el carácter y la sensibilidad de Picabia. Fue él quien le puso en contacto con ciertas ideas que, como la de que la fotografía estaba destinada a sustituir a la pintura —cuestión muy debatida en la época—, enfrentaron muy pronto al pintor con el problema de la función figurativa de la pintura, problema que luego a lo largo de su obra habrá de tener tanta importancia.

Pasó, pues, su infancia y adolescencia rodeado por estos tres personajes y cuidado por criados, convirtiéndose en un «niño solitario y nostálgico» en el que pronto apareció esa «ansiedad enfermiza» que arrastró toda su vida y que lo «impulsó siempre hacia lo desconocido». Alumno mediocre e indisciplinado, descubre pronto el placer de dibujar y pintar, al que se dedica con una leve oposición familiar.

1893

Aunque los comienzos de su carrera artística no están suficientemente datados, sus primeras pinturas tienen esta fecha. Se trata de oscuros y melancólicos paisajes en los que las sólidas formas y los colores terrosos recuerdan al estilo de la Escuela de Barbizon.



A los 10 años.

1894

Cuando cuenta 16 años, y sin que él lo sepa, su padre presenta una obra suya —probablemente un paisaje de Martigues— ante el jurado del «Salon des Artistes Français». Picabia obtiene una mención del jurado.

1895

Su familia acepta con algunas reticencias que se matricule en la Escuela de Artes Decorativas, donde seguirá de manera irregular los cursos impartidos en el taller de Cormon y Humbert.

1897

Durante una breve estancia en Suiza, a donde se había fugado con Ermine Orliac —relación a la que la familia del pintor se opuso— Picabia pretende, más tarde, haber conocido a Nietzsche en un hotel de Morgues.

1899

A partir de este año, y hasta 1909, Picabia expone regularmente en los salones oficiales.

Durante diez años lleva una carrera de pintor «mundano», cuya vida cotidiana era la de un hijo de familia rica que repartía su tiempo entre las *boîtes de nuit*, las *mondanités* parisinas, las aventuras amorosas, que ya desde su juventud fueron una constante de su estilo de vida, y las estancias en Provenza o en Ile-de-France, o algún viaje —como el que hizo a España para visitar a sus primos.

1900

Los cuadros de este momento —como *Les Toits de Paris*— manifiestan un interés en la luz natural y en la atmósfera, pero aún sin influencia del Impresionismo.



Dibujo de F. P. realizado en el estudio de Cormon, con quien siguió cursos de pintura. 1901.

1902

Realiza obras de temas españoles —mujeres y toreros principalmente— que le fascinaron durante toda su vida y que aparecerán a lo largo de prácticamente todas las épocas de su carrera artística.

Conoce a Rodolphe y a Manzanera Pissarro, con los que establece una estrecha amistad y junto a los que, pintando directamente del natural, se convierte al Impresionismo.

1903

Conoce a Camille Pissarro, cuyas pinturas —junto a las de Monet y Sisley— le influyen enormemente en este momento.

Esta revelación del Impresionismo convierte a Picabia en un pintor de «*plein air*» preocupado sobre todo por la expresión pictórica de la luz.

Su particular forma ecléctica de Impresionismo, que mezcla el luminismo con una restauración de un orden coherente en la pintura de paisaje por medio del dibujo y la composición que elimina el deslumbramiento informe de los impresionistas, le aportan un



De izquierda a derecha: Rodolphe Pissarro, Ermine Orliac (novia entonces de F. P.), F. P. y Manzanera Pissarro. Martigues, hacia 1903.

éxito notable que hace que alrededor de estas fechas se le considere un joven «genio» de gran porvenir.

1905

Firma un ventajoso contrato con el marchante Danthon, con quien realiza en la Ga-

lerie Haussmann de París una exposición de 61 paisajes. Despiertan un gran interés de crítica y público, lo que contribuye a consolidar su incipiente fama.

Picabia explicaría en 1930 que: «El impresionismo fue el cordón umbilical que me permitió desarrollar mis pulmones, aprender a nadar...».

1906

Pasa temporadas trabajando en Moret, Montigny, Villeneuve-sur-Yonne, Martigues, Cannes, Antibes, Saint-Tropez...

Realiza una exposición en su estudio.

Participa en varios salones oficiales y el Estado le compra algunas obras.

Expone en el Casper' Kunst de Berlín.

1907

Expone en la Galería Wimmer de Munich y en la Gremetti Gallery de Londres.

Realiza su segunda exposición individual en la Galería Haussmann de París, integrada por una serie de obras en las que se advierte el reciente desarrollo de un modo subjetivo de Impresionismo que reproduce la emoción que la Naturaleza produce en el artista, antes que una representación literal y realista de la misma.

Empieza a sentirse descontento con la producción artística que ha venido haciendo hasta entonces y con las obligaciones que ésta le crea.



A los 25 años.



Gabrielle Buffet, con quien Picabia contrajo matrimonio en 1909.

1908

Conoce a Gabrielle Buffet, una joven estudiante de música interesada en la «teoría de la correspondencia», muy de moda entre los artistas más avanzados de la época, que procede de las teorías de síntesis simbolistas de finales del siglo XIX y consistía en la «correspondencia» de colores, formas, ritmos, sonidos, etc., con experiencias mentales y emocionales.

Este concepto será crucial para la estética de Picabia, ya que se basó fundamentalmente durante toda su vida en la celebración del individualismo y la expresión libre y espontánea de las sensaciones. El profundo descontento que el artista venía arrastrando desde el año anterior y la decisiva influencia de Gabrielle Buffet le llevan a romper su ventajoso contrato y a aventurarse a la búsqueda de unos medios verdaderamente originales que le permitan expresar en estado puro las preocupaciones de su vida interior.

Esta será la primera de la incesante serie de rupturas que caracterizarán tanto su trayectoria artística como su vida personal.

1909

Se casa con Gabrielle Buffet y van en viaje de novios a la Costa Azul y a la frontera franco-italiana.

Los espectáculos naturales vistos durante estos viajes le proporcionan motivos que Picabia trata de esquematizar en cuadros de 1909, 1910 y 1911.

Al mismo tiempo continúa realizando obras neo-impressionistas, algunas dentro de un cierto gusto fauvista.

Caoutchout y una serie de «paisajes» son las primeras obras abstractas conocidas de Picabia.

1910

Durante estos años Picabia se embarca en la experimentación de nuevas posibilidades plásticas que le llevan a la consecución de un lenguaje pictórico puro en el que las formas y los colores sean los elementos, digamos, brutos.

Esta exploración le conduce a emprender una multiplicidad de cosas diversas, desde obras figurativas —las «españolas» que continúan apareciendo, o los antecedentes de los «monstruos» de unos años más tarde— hasta la «abstracción», las afinidades con el «fauvismo», el «cubismo» y hasta el «futurismo», y finalmente el «orfismo» predicado por Apollinaire.

F. P., marcado con una x, durante las inundaciones provocadas por la crecida del Sena. París, 1910.



Hacia 1908.

Fueron éstos unos años de creación artística muy intensa, en los que el artista se consagra totalmente a su obra y a sus nuevas preocupaciones intelectuales, animadas por Gabrielle Buffet.

Mantiene amistad con Apollinaire, Max Jacob, etc.



F. P. en Sierra Morena, 1910. Durante su viaje de novios, los Picabia visitaron España, principalmente Sevilla, donde se alojaron en casa de sus primos.

Pierre Dumont le presenta a Marcel Duchamp, con el que inmediatamente le une una estrecha y creadora amistad.

1911

Nace su hijo Gabriel François, llamado Pancho.

Junto a Marcel Duchamp frecuenta los «Domingos de Puteaux», en los que se discutía de la nueva estética contraria al «cubismo oficial» representado por Braque y Picasso, del





En el Jura, 1912.

NO HAY OBSTACULOS; EL UNICO OBSTACULO ES EL RUMBO; CAMINAD SIN RUMBO. *

OTRO PEQUEÑO MANIFIESTO

LA IDEA SENTIMENTAL ES UNA MASCARA PARA CONMOVER AL PUBLICO; YO, COMO DIOS, SOY PAGANO:
UN ESTADO QUE NO SE PARECE EN NADA AL APOSTOLADO...

CANTAR, ESCULPIR, ESCRIBIR, PINTAR, ¡NO! LO UNICO QUE QUIERO ES UNA VIDA MAS AGRADEABLE Y NO
DECIR MAS MENTIRAS, SER LA MUCHEDUMBRE QUE CREE EN SUS ACTOS. ES DECIR, HACER EL MAL,
EMOCION GENITAL Y CATASTROFE, FILTROS Y CIRUGIAS, OLORES Y ORTOGRAFIA, ENTUSIASMOS Y
ACARICIAR, USAR LOS MUEBLES, CONTACTO CON LA REALIDAD, GANANCIA REAL, GRANDE Y HERMOSO,
LA PALABRA DE LA DEFINICION ES ABSOLUTA ALIBABA...



Al volante de su Peugeot con Gabrielle Buffet. 1911.



Marcel Duchamp.

número de oro, de la geometría no-eucladiana, de la cuarta dimensión... Apollinaire, Le Fauconnier, Roger de la Fresnaye, Albert Gleizes, Frank Kupka, Fernand Léger, Metzinger, entre otros, eran los habituales en estas reuniones en el estudio de Jacques Villon.

1912

Se estrecha la amistad entre Picabia y Apollinaire. Este último está dando cuerpo a su teoría «órfica» de la pintura, representada posteriormente por Picabia, Duchamp, Léger y Delaunay.

Asiste en compañía de Gabrielle Buffet, Duchamp y Apollinaire a una de las representaciones de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel.

Algunas obras de este período están inspiradas en su reciente viaje a España. Aunque sugieren ciertas analogías con el cubismo, el tratamiento de los volúmenes que en ellas existe junto a la particular combinación de las líneas y curvas, y sobre todo la ambigüedad entre abstracción y figuración, las hacen totalmente originales.

Toma parte activa en la organización de la exposición surgida de las «reuniones de Puteaux», llamada «La Section d'Or». Allí expone, entre otras, *Figure triste*, *Paris* y *La procession. Séville*.

1913

En el mes de enero viaja con Gabrielle Buffet a Nueva York para asistir a la inauguración del «Armory Show», la primera gran exposición internacional de arte moderno realizada en Estados Unidos.

El enorme impacto que estas más de mil obras cubistas, expresionistas, fauves, órficas, neo-impresionistas, simbolistas, etc., causaron con su sucesivo paso por Nueva York, Chicago y Boston, convirtió a Picabia —el único artista que había dispuesto de los medios económicos necesarios para hacer el viaje—



Interior del Armory Show. Nueva York, 1913. En la pared, cuadros de Picabia.



Ticket del Armory Show.



Beatrice Wood, F. P. y Marcel Duchamp. Nueva York, 1913.



F. P. por Marius de Zayas. 1914.

Nueva York, 1913.

Con Marius de Zayas. Nueva York, 1913. ▷

Con Gabrielle Buffet y Guillaume Apollinaire
en el Luna-Park. París, 1913.

en una verdadera celebridad pública como embajador del arte moderno francés.

Conoce al fotógrafo americano Alfred Stieglitz, en torno al cual se reunía un grupo de intelectuales, artistas y mecenas muy interesados en el arte de vanguardia —Marius de Zayas, Mabel Dodge, Paul Haviland... Dos días después de la clausura del «Armory Show» en Nueva York, Picabia inaugura una exposición individual en la galería 291 de Stieglitz, integrada por 16 acuarelas y dibujos en los que, a través de composiciones muy dinámi-



cas, evoca la vitalidad urbana de la ciudad, el jazz, y su experiencia del viaje en barco —donde conoció a la popular bailarina Stacia Napierkowska, que inspiraría algunas de sus obras—. Estas obras abstractas estaban llenas de alusiones a las impresiones nuevas y sorprendentes que el pintor recibió de su primera experiencia americana.

De regreso a París a finales del mes de abril, Picabia renueva sus relaciones con Duchamp y Apollinaire, y se pone a trabajar frenéticamente para desarrollar sus ideas neoyorquinas en una serie de obras totalmente abstractas, construidas con «trozos de colores cuyas



TODA CONVENCION ES UNA ENFERMEDAD.

MEJOR NO HACER NADA QUE HACER CUALQUIER COSA.

PARA QUE UN HOMBRE DEJE DE SER INTERESANTE BASTA CON DEJAR DE MIRARLE.



1914.

NO HABLO DEL GATO, NO HABLO DE LAS OREJAS, NO HABLO DEL MAIZ,
 NO HABLO DEL CORDERO, NO HABLO DE LAS MUJERES,
 NO HABLO DE LOS HOMBRES.
 NO SOY UN PINTOR, NO SOY UN LITERATO, NO SOY UN MUSICO,
 NO SOY UN PROFESIONAL, NO SOY UN AFICIONADO.

variaciones de intensidad y contrastes sugieren el movimiento en el interior de un espacio que ha estallado».

Presenta las obras *Udnie y Edtaonisl* en el Salón de Otoño de ese año, provocando en el público una reacción de considerable sorpresa ante estas «pinturas puras», que suponían la consecución de una síntesis de espacio y tiempo, de experiencias interiores y acontecimientos externos.

Conoce a Gertrude Stein.

Apollinaire le dedica un capítulo de su libro *Les peintres cubistes*.

En el mes de junio nace su segunda hija, Jeanne Gabrielle Cécile.

1914

Continúa las experiencias de *Udnie y Edtaonisl* en una serie de telas que él denomina «estudios psicológicos», porque están basados en acontecimientos de su vida privada.

Entre estas, *Culture physique*, que presenta en el Salón de los Independientes. *Catch as catch can* es el recuerdo de un combate al que asistió Picabia con Gabrielle Buffet y Apollinaire sobre el que realizó varios cuadros y dibujos.

Colabora en la revista de Alfred Stieglitz *Camera Work* con un artículo titulado «Que fais-tu 291».

Pasa la primavera en el Midi, de donde regresa en el mes de abril. Renueva el contacto con Apollinaire y el círculo alrededor de «Les Soirés de Paris» integrado por Marcel Duchamp, Cendrars, Gertrude Stein, Max Jacob, etc.

En el mes de mayo llega a París Marius de Zayas, al que Picabia pone en contacto con el círculo de «Les Soirés de Paris».

Uno de los ejemplos de la estrecha relación de Picabia con Apollinaire es el proyecto de colaboración en la pantomima *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, escrita por Apollinaire, cuya música debería ser escrita por Alberto Savinio y los decorados realizados por Picabia y Marius de Zayas.

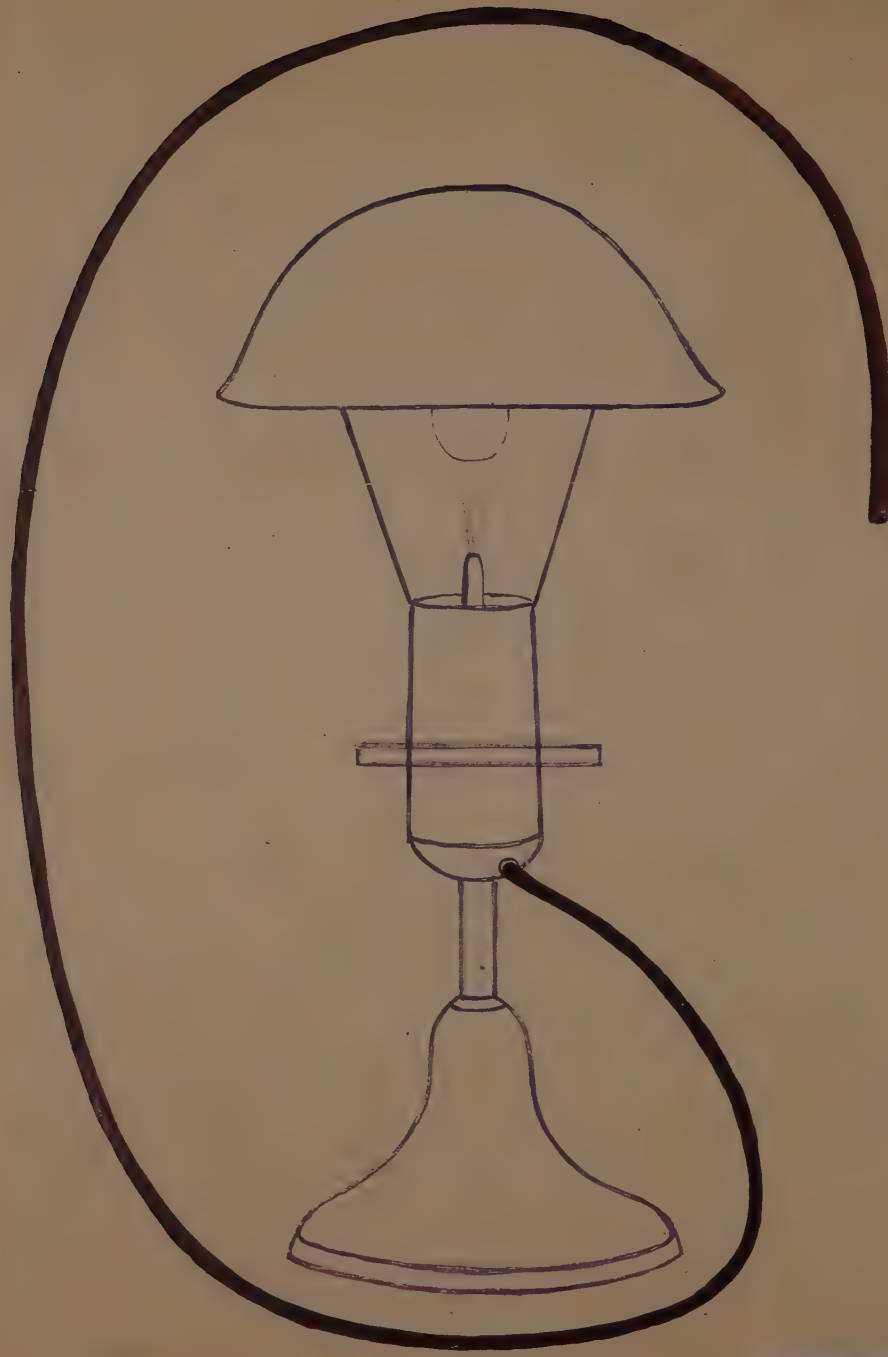
El estallido de la guerra en el verano de aquel año rompe brutalmente todo el ambiente de efervescencia artística e intelectual de los años de pre-guerra, al mismo tiempo que con un enormemente productivo período en la carrera artística de Picabia.

Picabia, a causa de su nacionalidad francesa, es movilizado en septiembre. No pudiendo soportar ni comprender su nueva situación militar y mucho menos la guerra, cae en una profunda depresión nerviosa. Gracias a la influencia de su suegro, Picabia pasa a ser el chófer de un general.



«Très rare tableau sur la terre» («Muy raro cuadro sobre la tierra»), 1915.

VOILÀ HAVILAND



LA POÉSIE EST COMME LUI

F. Picabia
1915
New York

«Voilà Haviland» («Este es Haviland»), 1915.

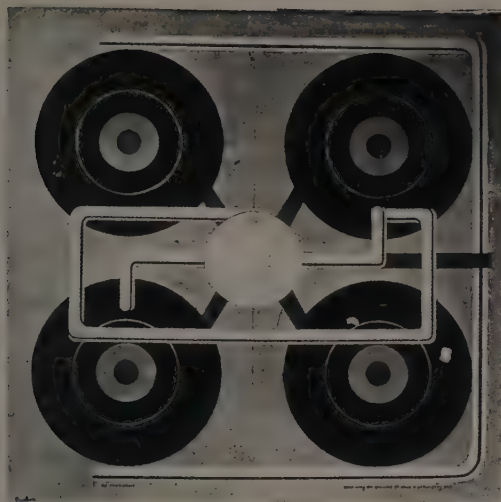
POESIA PARA LOS QUE NO COMPRENDEN NADA
MANOS DE VACA FRITAS: COCERLAS EN AGUA (VER PAGINA 201), DESHUESARLAS Y CORTARLAS EN
TROZOS; REBOZAR O EMPANAR Y FREIRLAS (VER CABEZA DE VACA FRITA).

FRANCIS PICABIA, EL INTOXICADO.

ME GUSTA PINTAR PARA NO PENSAR; PENSAR PARA PINTAR NO ES MAS QUE UNA MUECA DE LA GRAN
MAREA DEL ESPIRITU.

!!!FRANCIS PICABIA ES UN IMBECIL, UN IDIOTA, UN CARTERISTA!!!
FRANCIS PICABIA ES UN PROFESOR ESPAÑOL IMBECIL QUE NUNCA HA SIDO DADA.
!FRANCIS PICABIA NO ES NADA!

ME GUSTA PINTAR Y ESCRIBIR, ME GUSTA IR AL FOLIES-BERGERE, AL TABARIN, AL BAILE NEGRO.



«Cette Chose est fait pour perpetuer mon souvenir»
(«Esto ha sido hecho para perpetuar mi recuerdo»), 1915.

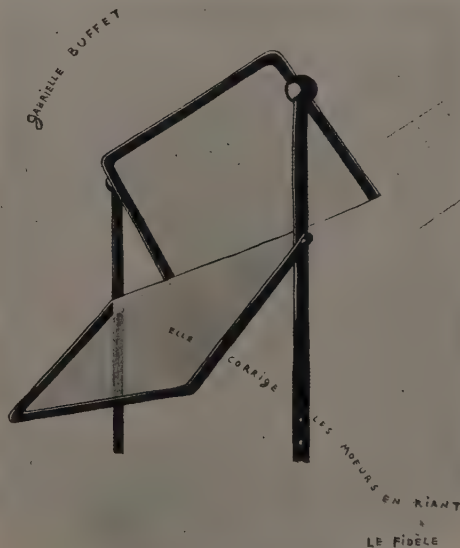
1915

Consigue ser enviado en una misión comercial para el ejército a Cuba, vía Nueva York, donde desembarca en el mes de junio.

Absorbido inmediatamente por el círculo de Stieglitz, Picabia se olvida de su misión oficial y se queda en Nueva York hasta el mes de agosto de 1916.

Encuentra a Duchamp, que también había dejado Europa a causa de la guerra, y ambos disfrutan del papel de figuras destacadas del mundo del arte neoyorquino, asociados a 291 y al círculo de los Arensberg. De aquel ambiente artístico integrado por artistas europeos que también habían huido de la guerra —Gleizes, Crotti, Varése, Roché...— y los jóvenes artistas americanos —William Carlos William, Isadora Duncan, Man Ray, Charles Sheeler, entre otros— saldrán proyectos como la revista 291, cuyo número 5/6 estuvo consagrado a series de sus primeros «antidibujos», como los «retratos-máquinas» de Stieglitz, de Zayas, Haviland, etc. Picabia encontró los objetos de estos «retratos simbólicos» —Stieglitz estaba representado por un aparato fotográfico, Picabia se representó a sí mismo por un claxon de automóvil— en publicaciones científicas y técnicas y en revistas de automóviles.

Empieza con sus primeras obras «mecánicas» —cuya inspiración inicial se remonta a una serie de obras anteriores de Duchamp—. En ellas Picabia trataba de encontrar por medio de las máquinas equivalentes de situaciones humanas o personas —como los retratos—. Están descritas con la precisión de un catálogo impreso y sin ningún intento de expresión estética.



Con el tiempo fueron evolucionando hasta formar máquinas irreales, enigmáticas, acompañadas de inscripciones que a primera vista carecen de significado —en muchas ocasiones sacadas directamente de un diccionario— y destinadas a establecer un juego entre la palabra y la imagen.

En el otoño Gabrielle Buffet llega a Nueva York para acompañar a Picabia a Cuba y que así cumpliera con su misión oficial.

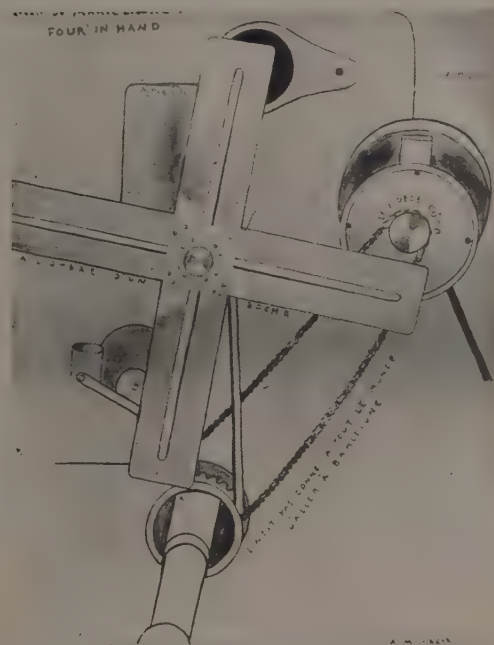
1916

En el mes de enero expone sus más recientes obras en la Modern Gallery, dirigida por Zayas. La exposición estuvo integrada por obras de su estilo mecánico en toda su amplia variedad. *Machine sans nom, Très rare tableau sur la terre, Voilà la femme...* fueron algunas de las obras allí expuestas.

Empieza a desarrollar también otras actividades, como la de poeta, editor, guionista, que hasta 1924 constituirán parte integral de su producción artística.

El agitado estado de euforia con respecto a su trabajo y los excesos del alcohol, las drogas y su convulsiva vida personal, hacen que la salud de Picabia se resienta seriamente y cae en una de sus ya frecuentes depresiones nerviosas.

Por estos motivos deja Nueva York y viaja a Barcelona, donde llega en el mes de agosto. Allí encuentra a los Gleizes, Arthur Cravan, Marie Laurencin...



«Portrait de Marie Laurencin» («Retrato de Marie Laurencin»), 1916-1917.

«Gabrielle Buffet. Elle corrige les mœurs en riant».
(Núm. Cat. 30).



En su Mercer con Gabrielle Buffet. Nueva York, 1917.

TODOS LOS PINTORES QUE FIGURAN EN NUESTROS MUSEOS
SON FRACASADOS DE LA PINTURA:
SOLO SE HABLA DE LOS FRACASADOS:
EL MUNDO SE DIVIDE EN DOS CATEGORIAS DE HOMBRES:
LOS FRACASADOS Y LOS DESCONOCIDOS.

1917

Empieza a publicar la revista 391, en recuerdo de 291 de Stieglitz. Esta revista, que continuó apareciendo irregularmente hasta 1924, estaba integrada por textos poéticos, obras gráficas, noticias de la vida artística internacional, todo ello bajo un tono de humor tan característicamente picabiesco.

En el mes de abril vuelve con Gabrielle Buffet a Nueva York llevando los cuatro primeros números de 391. Allí encuentra una intensa actividad artística promovida por sus amigos: Stieglitz, los Arensberg, Roché, De Zayas, Beatrice Wood, Duchamp, Varèse...

Aparece *The Blind Man*, revista fundada por Duchamp, Roché y Beatrice Wood, cuyo primer número coincide con la primera exposición del Salón de los Independientes.

Picabia —representando a 391— y Roché —por *The Blind Man*— se juegan en una partida de ajedrez la supervivencia de una de las dos revistas. Gana Picabia y *The Blind Man* deja de publicarse, no sin antes hacer aparecer un segundo y último número como protesta al rechazo por parte del Jurado de la Sociedad de los Artistas Independientes de exponer el urinario, firmado Richard Mutt, enviado por Duchamp.

El 12 de junio Picabia organizó la conferencia de Arthur Cravan, en la que «el sobrino de Oscar Wilde» comenzó a desnudarse ante el público, acabando en la prisión de Sing-Sing, de donde lo sacó ocho días más tarde la fianza pagada por los Arensberg.

Publica tres números más de 391.

El 15 de septiembre Gabrielle Buffet viaja a Suiza, donde estaban sus hijos. Picabia se embarca al mes siguiente hacia Barcelona.

En el mes de octubre publica en Barcelona su primer volumen de poesía, titulado *Cinquante-deux miroirs*, que recoge poemas escritos desde 1914. Vuelve a París. En casa de sus

LA VIDA NO TIENE MAS QUE UNA FORMA:
EL OLVIDO.

LA MAYOR ALEGRIA ES UNA DESGRACIA.

EL QUE ESTÁ CONMIGO ESTÁ CONTRA MI.

SOLO SON INDISPENSABLES
LAS COSAS INUTILES.



EL BUEN GUSTO CANSA, AL IGUAL QUE LA BUENA COMPAÑÍA.

SPINOZA ES LA ÚNICA PERSONA QUE NO HA LEÍDO A SPINOZA.

Nueva York, 1917.

amigos De Zayas conoce a Germaine Everling, con la que vivió hasta principios de la década de los treinta. El 28 de noviembre viajan juntos a Martigues, de donde regresan poco antes de finales de año.



Gabrielle Buffet y Marie Laurencin. Barcelona, 1917.

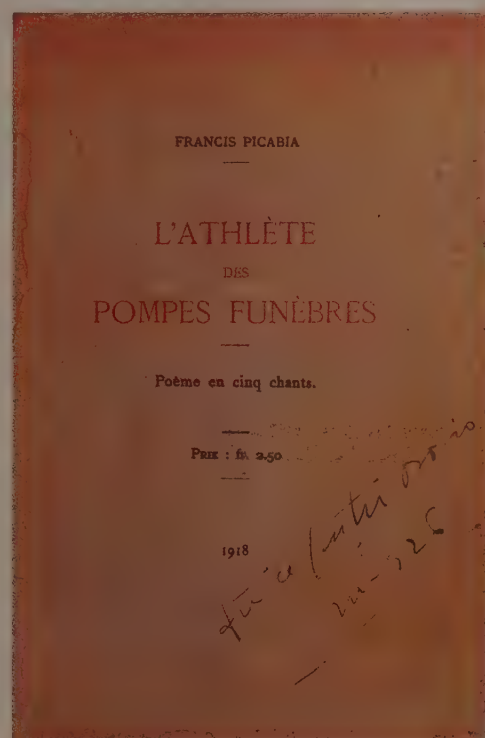
1918

Una nueva crisis depresiva obligó a Picabia a ir a Lausana (Suiza) para restablecerse al cuidado del doctor Brunschwiller. Le acompañó Gabrielle Buffet.

Germaine Everling va a verlo a Gstaad, donde pasan toda la primavera. Picabia, prácticamente incapacitado para pintar a causa de



1918.

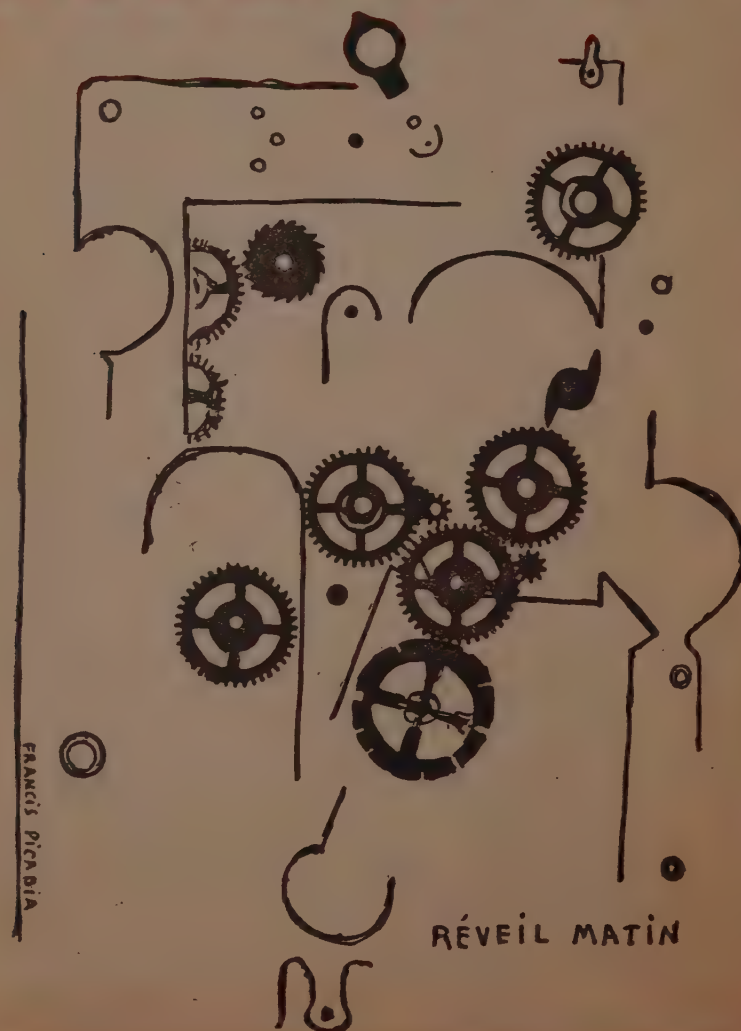


Cubierta de *L'Athlète des Pompes funèbres*, 1918.

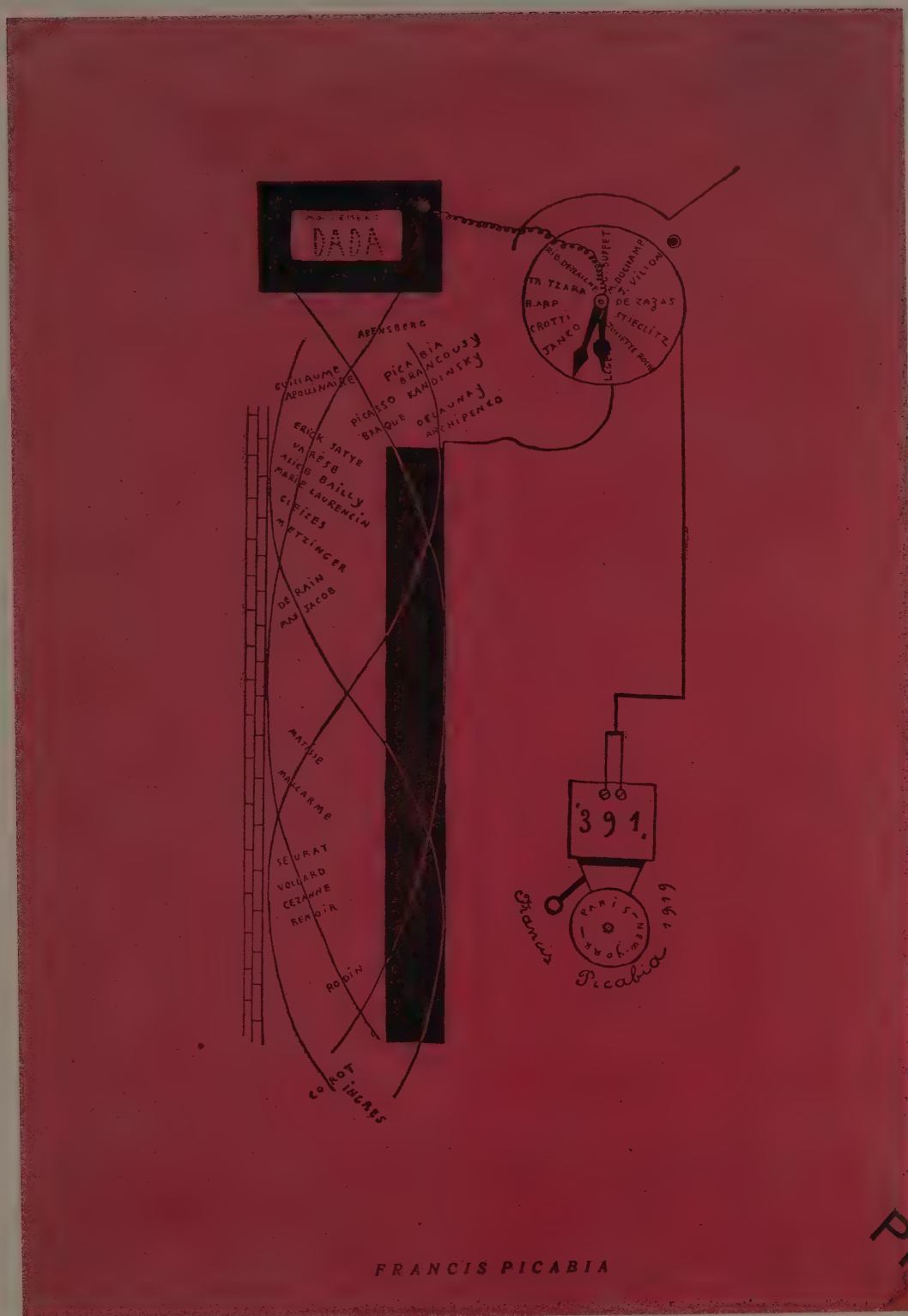
sus continuas crisis, desde 1916 se dedica a escribir, publicando libros como : *L'athlète des pompes funèbres*, *Râteliers platoniques*, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*.

Su producción pictórica durante el período 1916-1918 es bastante limitada: las *Espag-*

DADA 4-5

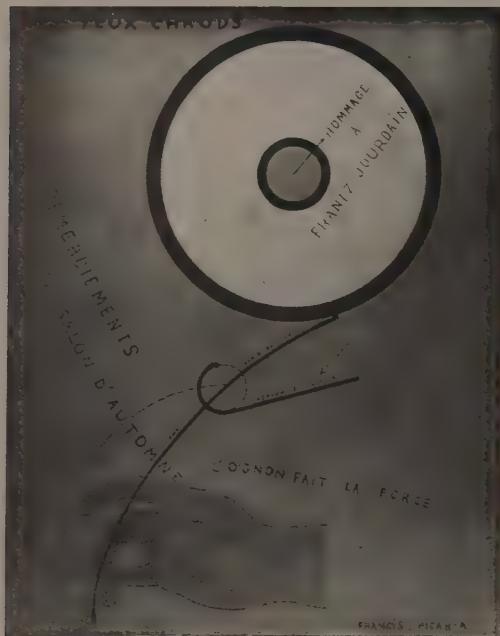


«Reveil-matin» («Despertador»). Cubierta de *Dada* núm. 4-5, Zurich, 1919.



«Mouvement Dada» («Movimiento Dadá»). Página de *Dada* núm. 4-5.

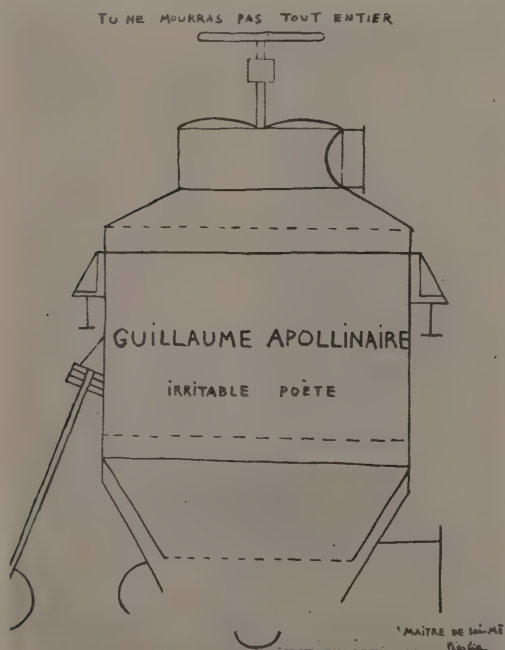
noles —que fueron una constante a lo largo de casi toda su carrera— y algunos cuadros mecánicos.



«Les yeux chauds» («Los ojos calientes»), 1918, fue presentado en el Salón de Otoño de 1921. Cuadro desaparecido sobre el que F. P. pintó «La feuille de vigne» («La hoja de vid»).

En agosto de ese año Picabia recibe una carta de Tristan Tzara invitándole a colaborar con el movimiento Dadá de Zurich, cuyos miembros sentían una gran admiración por los escritos y las pinturas maquinistas de Picabia —algunas de las cuales habían tenido oportunidad de ver en Zurich—. El hecho de que existiera en Europa un movimiento de carácter e ideas similares al que habían dado

«Portrait de Guillaume Apollinaire» («Retrato de Guillaume Apollinaire»), 1918.



Lausanne, 1918.

cuerpo en Nueva York, dio a Picabia nuevas energías y optimismo, lo que le ayudó a salir de la depresión que venía sufriendo.

El 9 de noviembre muere en París Apollinaire. Picabia, profundamente afectado, conmemora la muerte de su amigo con un retrato «maquinista» y con un texto publicado parcialmente en *Dada* 3, en Zurich.

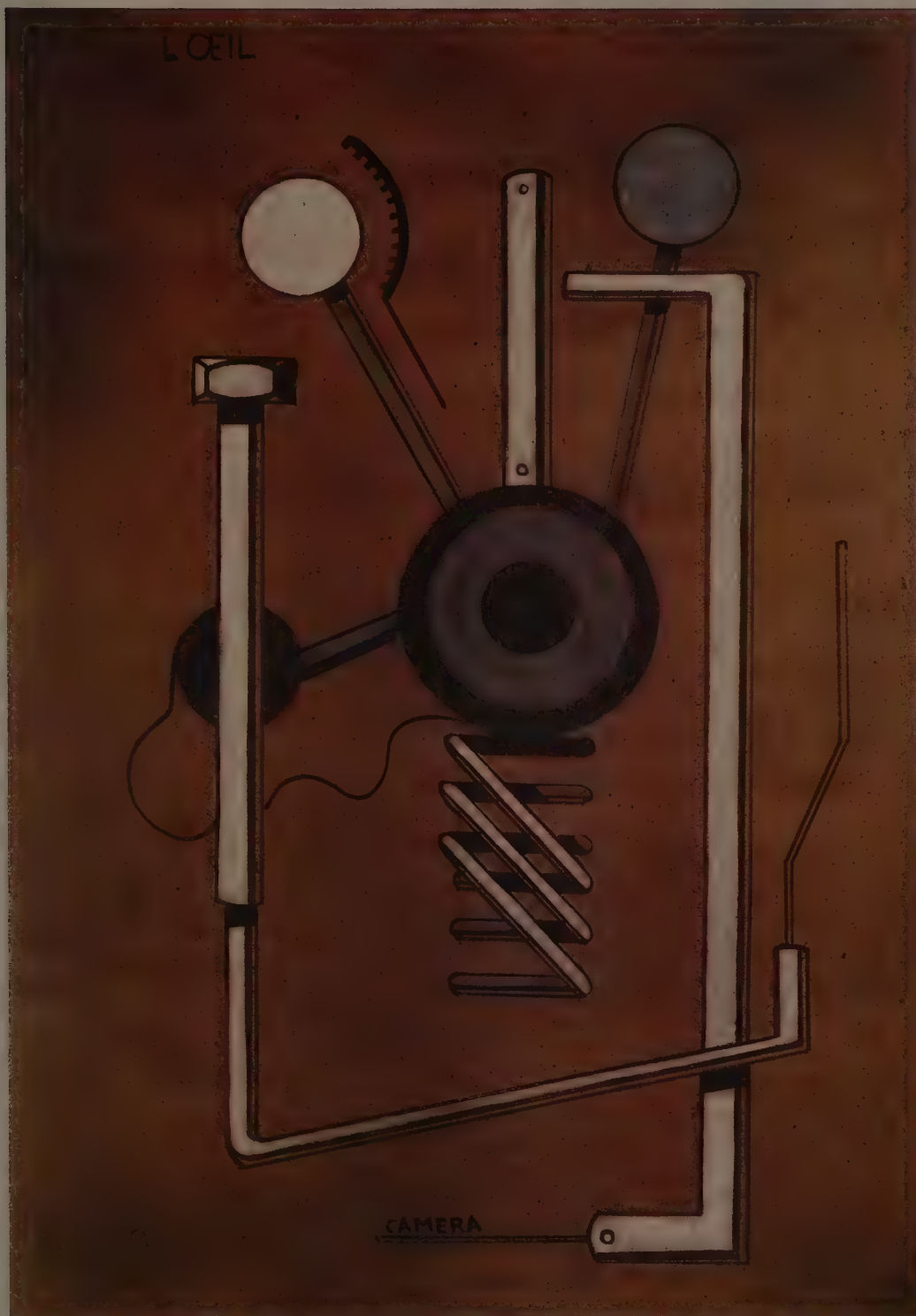
1919

A finales del mes de enero, y acompañado por Gabrielle Buffet, Picabia viaja a Zurich para encontrarse con los miembros de Dadá.

Publican conjuntamente el número 4/5 de la revista *Dada* de Tzara y el número 8 de 391.

«M'amenez-y» («Llévadme allí»), 1919-1920.





«L'Oeil» («El ojo»), hacia 1919.

Vuelve a Lausana; allí publica un nuevo volumen de poesía titulado *Poésie Ron-Ron*.

Regresa a París, donde inicialmente fue a vivir a su apartamento de la avenue Charles Floquet con Gabrielle Buffet. Al poco tiempo se instala en casa de Germaine Everling.

En el mes de abril publica su libro de poemas *Pensées sans langage*. En el mes de septiembre nace su cuarto hijo con Gabrielle Buffet, llamado Laurente Vicente.

Marcel Duchamp vuelve a París, después de

cuatro años de ausencia, al final del mes de julio. Asiste a las reuniones en casa de Germaine Everling —donde vive Picabia—, en las que se gesta Dadá de París.

Picabia estrecha su colaboración con Ribemont-Dessaignes.

Expone en el Salón de Otoño *L'Enfant carburateur* y *Serpentins*, obras que la mayor parte del jurado consideró como bromas de mal gusto, por lo que las expusieron en un oscuro hueco bajo la escalera, provocando así la

vociferante protesta del propio Picabia y de Ribemont-Dessaignes, quien escribe un violento artículo en 391 en contra de la institución.

Otras obras de este mismo año fueron: *Le Double Monde*, *M'amenez-y*, *Prenez garde à la peinture*, consideradas como creaciones típicas del espíritu Dadá en las artes plásticas.

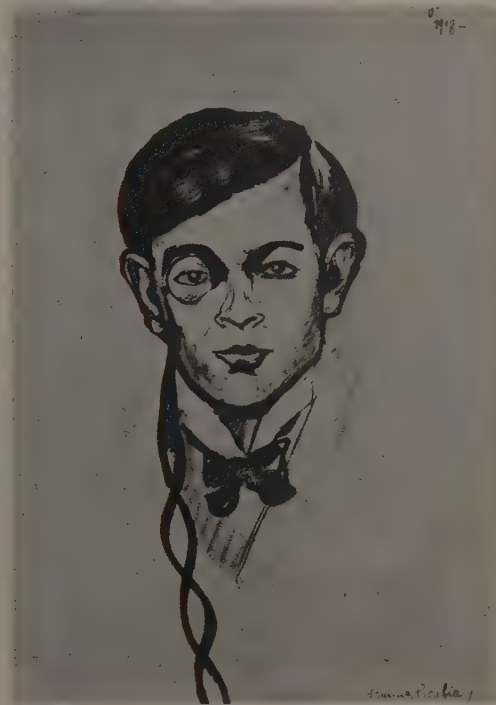
En el mes de diciembre el director del «Cirque d'Hiver» solicita su participación en una exposición a la que Picabia envía *Parade amoureuse* y *Muscles brillants*, cuyas inscripciones encontraron ofensivas, pidiéndole que las suprimiera. Ante la negativa de Picabia y la amenaza de retirar sus cuadros —así como los de Gleizes, Villon, Ribemont-Dessaignes... que se solidarizaron con él— en el momento de la exposición los títulos e inscripciones de dichas obras fueron tapados mediante unos trozos de papel pegados sobre ellos. Picabia reaccionó desencadenando una campaña de protesta en la prensa.

1920

Conoce a Breton.

El 5 de enero nace Lorenzo, hijo de Picabia y Germaine Everling.

El 18 de enero llega Tristan Tzara a París, instalándose a vivir en casa de Germaine Everling.



«Portrait de Tristan Tzara» («Retrato de Tristan Tzara») por F. P.

Alrededor de Breton, Tzara y Picabia —las tres figuras principales del movimiento Dadá en París— se reagrupaban: Ribemont-Dessaignes, Aragon, Eluard, Cocteau, Dermée, Auriac..., que se reúnen en el salón del

BULLETIN



DADA

SAISON DES INDÉPENDANTS

GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(Avenue d'Antin)

Jours: 1, 5 Février 1920

Musée

MOUVEMENT DADA

FRANCIS PICABIA

manifeste lu par 10 personnes

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

manifeste lu par 9 personnes

ANDRÉ BRETON

manifeste lu par 8 personnes

PAUL DERMÉE

manifeste lu par 7 personnes

PAUL ELUARD

manifeste lu par 6 personnes

LOUIS ARAGON

manifeste lu par 5 personnes

TRISTAN TZARA

manifeste lu par 4 personnes et un journaliste

N° 6

Prix: 2 fr.

écrire

à

tristan

tzara

32,

Avenue

Charles

Floquet

Paris

(VII^e)

PROGRAMME

de la

MATINÉE DU

Mouvement Dada le 5 février 1920

Cubierta del *Bulletin Dada* núm. 6. París, febrero 1920.

Plus de blennorrhagies !
Plus de vigueur !
Plus de voies urinaires !
Plus d'énigmes !

Adios, Señor
Jacques Edwards

M^{me} H.L. nous écrit : "Voilà, 15 jours que je prends 391 et je remarque déjà, avec satisfaction un résultat vraiment surprenant ma poitrine tombée à la suite de maladie est redevenue ce qu'elle était avant".
M. V., critique d'art, écrit : "Les produits DADA s'introduisent sous de différentes formes dans les appareillages de nos corrélogrammes, qui en ouvrant les enveloppes tombent morts. La Société des critiques d'art a avisé la police et proteste vivement contre les ravages causés parmi leurs clients".
MADRID. "Je suis à la courant de la révolution lyrique DADA par Huifobro, Guillermo de Torre, Cansinos d'Assens, Lasso de Vega, etc.
Toute la jeunesse intellectuelle de Madrid et du Chili se joint petit à petit à ce mouvement immense."

Les pharmaciens psychologues sont un danger public.
Bretin et Soupault

Homme bouilli par tristan tzara à versailles en facons exaltations distinguées.

Alfred Stieglitz retour d'un voyage en France compte reprendre la publication de sa revue "Camera Work".
Martin de Zayas

M. de Zayas à New-York dit de plus en plus Louis XIV genre Dufayel.
Rosenberg

Edgard Varèse dit l'ange de New-York termine la danse du "Robinet Froid".
André Roussel

Tous les gens qui ont du goût sont pourris
Francis Picabia

Vos doigts fermés hélas ne s'ouvrent plus.
L'oiseau naval a perdu l'out de vos doigts.
En silhouette pointent les roseaux-elle.
Encore l'injure de l'aveugle en talon.
Ah que n'aimai-je encore votre sein bistellage.
Paul Dermée

L'éternité, l'éternité, laissez-moi compter jusqu'à 10.
Louis Aragon

OCCASION
SENSATION
HALLUCINATION !!!
Anthologie DADA
Prix : 4 Frs - Edition de Luxe : 25 Frs
Adresser les commandes
AU SANS PAREIL

MARS 1920
Grande Saison
de
LA
section
d'or

Je n'ai jamais pu que mettre de l'eau dans mon eau
Francis Picabia

Achetez vos livres au
Sans Pareil
37, Avenue Kléber - PARIS

Laissez-nous la paix avec ces petits tics nerveux, ces taches de son dont les romanciers feront grand cas et qui ne sont qu'un ornement que sur votre visage stupide.
Louis Aragon

Exercice inutile par les congrès des perfectionnés où contre les lions pères des constantes affirmations dans leur main collective je mettrai la lourdeur de mes richesses pour allumer la cupidité des jambes et des bras.
Tzara

391
N° 11

PROVERBE
Abonnements : 5 Frs
Paul Eluard, directeur
Rece Ordener
PARIS (XVIII)

Les mèches des phrases bien lissées bon sens de tout regard stop.
Le couleur élastique que je ne suis le problème stop.
Je suis simple il n'y a plus de problème donc stop donc je recommence à cela m'amuse ?
Tzara

Les plus magnifiques portes sont celles derrière lesquelles on est : Durret, au nom de la loi.
L'eau de Javel et les lignes de nos mains dirigeront le monde.
Bretin et Soupault

L'immense souffre de toute la terre ne nous a pas tués, il nous fait de plus grands dévants; ces villes sansembourg et ses mers mortes.
A. Bretin et Ph. Soupault

Le doigt sur la tempe n'est pas le canon d'un revolver.
André Bréon

La terre peut escalier même à la cuisine. L'argenterie fange les domestiques.
Francis Picabia

CHATON
BAGUE
MAISON
pour Aragon

Il est difficile de s'évader d'une prison qui n'a pas de mur.
Un ange, un chauffeur, un serpent du Nicaragua, une vieille catin, un aviateur et tant d'autres, voilà mes enfants.
Le chef de gare n'est pas un grand docteur mais un directeur.
G. Ribemont-Dessaignes

arp et l'arbre à barbe ressuscités dans la nuit libre dans l'édition spéciale antra- lienne pour les poches du kangourou arp et la barque à l'arc s'encadrent pour séminaires arp l'arc et la barque à barbe d'arbre croque-chronomètre
Tristan Tzara

Tout le monde est directeur du MOUVEMENT DADA
Nous cherchons des amis et d'autres choses si reprochées aux vocations grammaticales des équilibristes en flacons.
TRISTAN TZARA, sinistre farceur.

à la **Galerie La Boétie**
Rue La Boétie

le 2 mars 1920, 2^e manifestation de la Section d'or.

Anti-littérature DADA -- Anti-musique DADA -- Anti-peinture DADA.

On exposera pour la première fois des tableaux DADA à Paris.

apartamento de Germaine Everling o en el Café Certà.

«Salon des Indépendants» seis obras de estilo «mecánico» —entre ellas *Très rare tableau sur la terre, Cannibalisme, Cette chose est faire pour perpétuer mon souvenir...* A partir de este



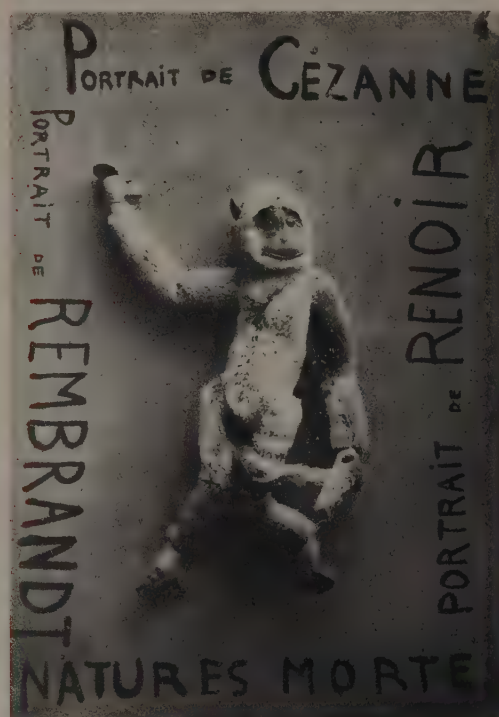
Página del *Bulletin Dada*. Programa de la «Matinée du Mouvement Dada, 5 Février 1920, Salon des Indépendants».

El 23 de enero tiene lugar la primera manifestación Dadá, la «Matinée de Littérature» en el Palais de Fêtes, cuyo programa estuvo constituido por una charla de André Salmon sobre «La crisis del cambio», lectura de poemas de Jacob, Reverdy, Cendrars, Paynal, Picabia...; piezas musicales de Satie, Auric, Milhaud, Poulenc. La presentación a cargo de Breton de las obras de Picabia *Le Double monde* y *Riz au nez* provocó la indignación del público, que las interpretó como un insulto.

Picabia presenta a finales de enero en el



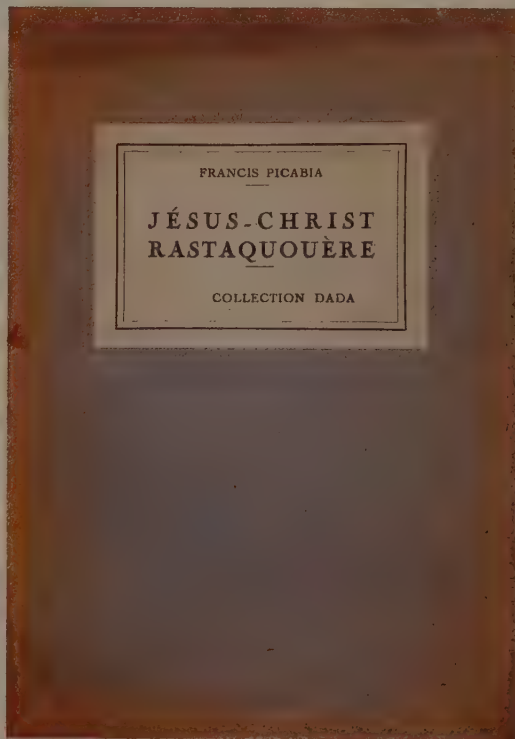
De izquierda a derecha: Georges Ribemont Dessaignes, F. P. y Georges Auric; sentados: una mujer no identificada, Tristan Tzara, Casella y Germaine Everling. París, hacia 1921.



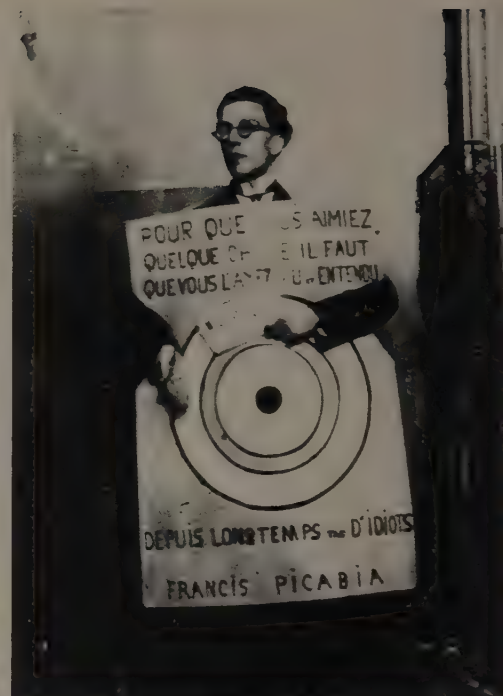
«Nature morte» («Naturaleza muerta»), 1920.

momento estos cuadros de «máquinas» se identificaron como «estilo dadá».

Una semana después de la inauguración del «Salon des Indépendants» organizaron allí una «Matinée» del movimiento Dadá, al que



Cubierta de *Jésus-Christ Rastaquouère*. París, Au Sans Pareil, 1920.



André Breton, como hombre-sandwich, portando un texto de Picabia en la velada Dadá realizada en el Theatre de L'Oeuvre de París el 27 de marzo de 1920.

Picabia no asiste por encontrarse con Germaine Everling en Martigues.

Aparece *Dadaphone*, donde Picabia publica su «Manifeste Cannibale Dada».

En febrero aparece la obra poética de Picabia «Unique Eunuque», publicada en *Au sans pareil* con un prefacio de T. Tzara.

Continúa la publicación de 391.

El 27 de marzo tiene lugar la cuarta manifestación Dadá, esta vez en el Théâtre de l'Oeuvre. Breton lee el «Dada Cannibalistic Manifesto», de Picabia, llevando una insultante pancarta que provoca un verdadero escándalo entre el público. Escándalo que también provoca la siguiente manifestación Dadá, el 26 de mayo, en la Galerie Gaveau.

En abril y mayo Picabia publica dos números de una nueva revista llamada *Cannibale*.

En el mes de abril realiza una exposición en «Au sans Pareil».

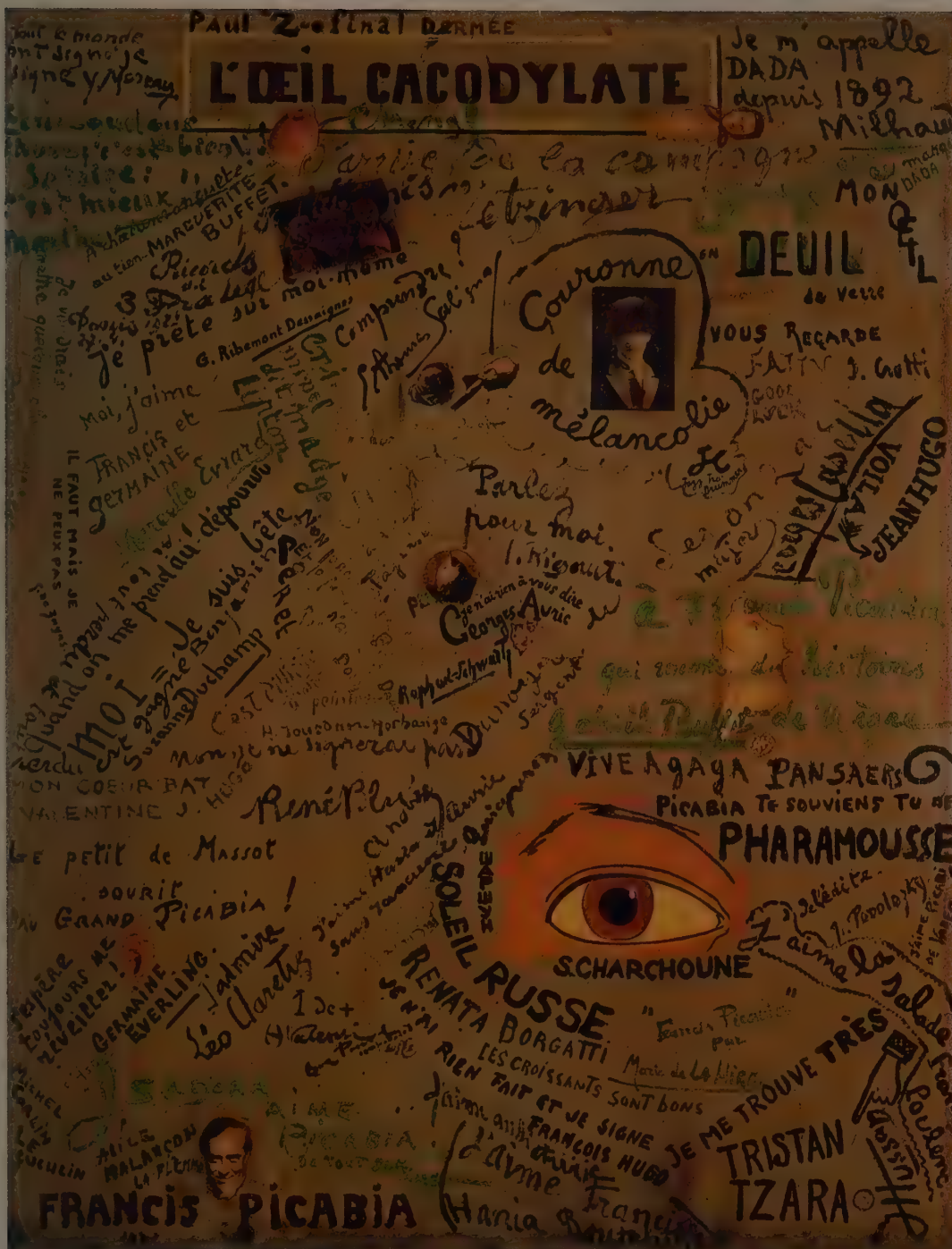
En julio publica *Jésus-Christ Rastaquouère*.

Expone en la Galerie La Cible, donde muestra cuadros impresionistas, algunas «españoles», y también cuadros «mecánicos».

1921

El grupo Dadá comienza a disgregarse y Picabia se separa de ellos, desengañado por las ambiciones personales de ciertos miembros y por el inevitable camino que el grupo llevaba hacia su institucionalización.

Se separa públicamente de Dadá con un artículo aparecido el 11 de mayo en la revista *Comoedia* —donde publicará con frecuencia



«L'Œil cacodylate» («El ojo cacodilato»), 1921.

artículos polémicos— titulado «Picabia se separe de Dada».

Publica un único número de *Philaou-Thibaou*, suplemento ilustrado de 391, que forma el número 15 de la revista. En el celebra su reciente independencia de Dada.

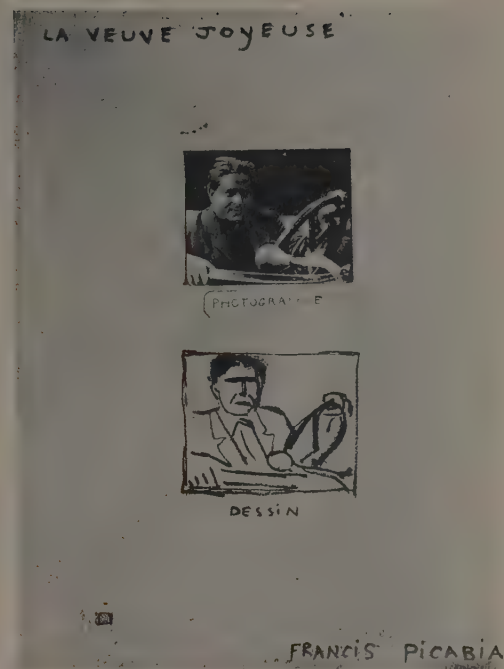
L'Œil cacodylate —obra realizada con la colaboración de alrededor de quince personas, que habían ido pasando por el apartamento de Picabia y estampando sobre dicha tela firmas, aforismos, juegos de palabras, etc.— fue expuesto junto a *Les Yeux chauds* en el Salón de Otoño. *Les Yeux chauds* —sobre el

que más tarde Picabia pintó encima *La Feuille de Vigne*— era un ataque contra el Salón de Otoño y su presidente.

Picabia edita —con motivo de la apertura— un prospecto de mano en el que firma con el pseudónimo de *Funny Guy*.

El 31 de diciembre Picabia organiza en casa de la célebre cantante Marthe Chenal el «Réveillon Cacodylate», en el que se mezclaron personajes del mundo oficial, de la alta sociedad, artistas, poetas, músicos...

Autorretrato, 1922.



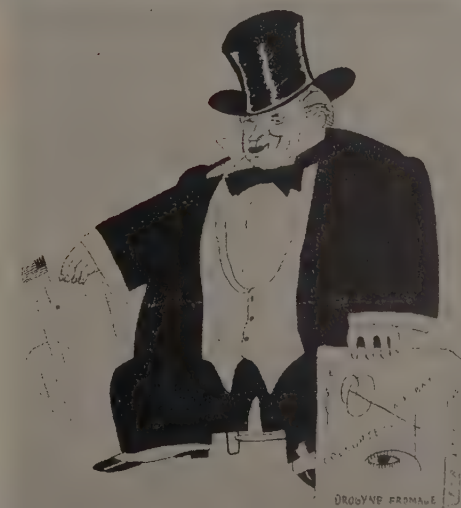
«La veuve joyeuse» («La viuda alegre»), 1921.

1922

Chapeau de paille y *La veuve joyeuse* fueron rechazados por el Comité del «Salon des Indépendants». Esto provoca toda una campaña de protesta por parte de Picabia contra esta institución.

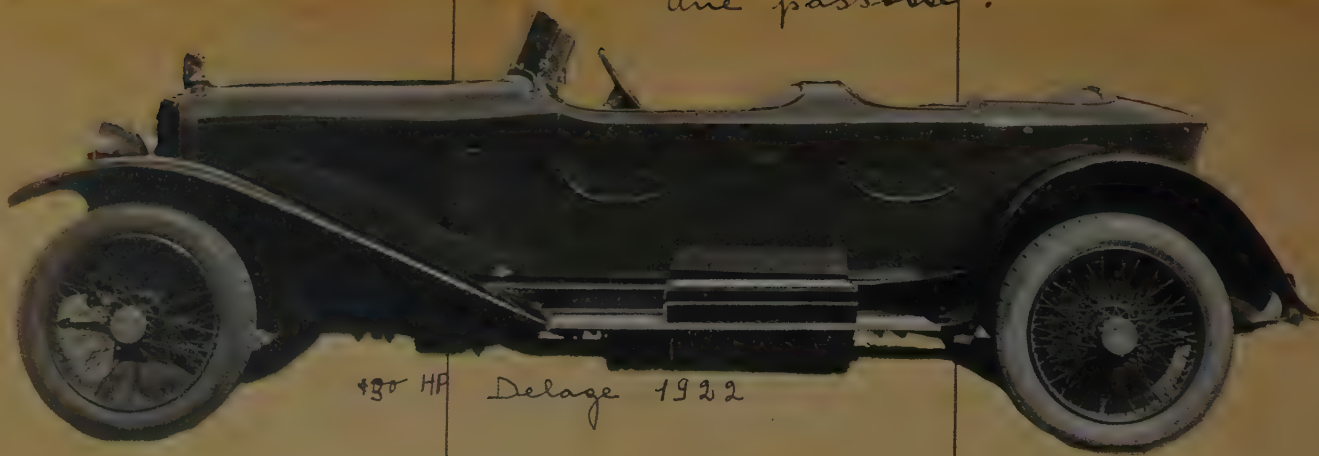
Picabia edita *La Pomme de pins*, en Saint-Raphael, para demostrar su simpatía y apoyo al «Congreso de París» organizado por Breton en contra de Tzara y sus amigos.

El «Congreso de París» significa la definitiva desintegración del movimiento Dadá, que marca asimismo una línea divisoria en la vida y la carrera artística de Picabia.



Mossieu Picabia

une passion !



450 HP Delage 1922



na Picabia file, mais on m'arrête !
il a l'air de dire. 1922



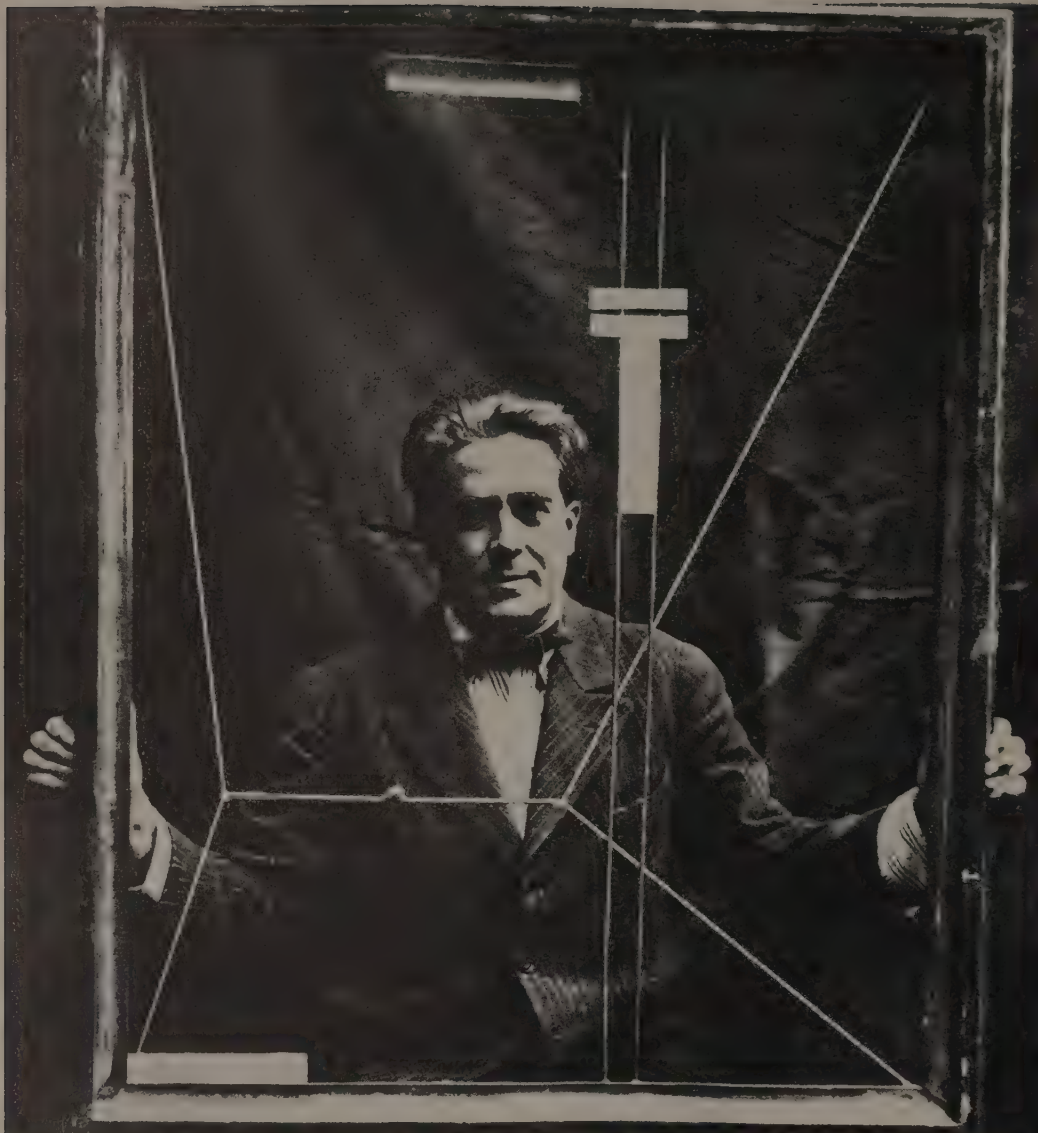
Au volant de la Peugeot F. Picabia 1911
- sa femme (Gabrielle Buffet)



Avec sa Mercier et
Gabrielle Buffet
1917



[89]



F. P. sostiene su «Danse de Saint-Guy» («El baile de San Vito»), 1919-1920.

Catálogo de la exposición de F. P. en las Galeries Dalmau de Barcelona, noviembre-diciembre 1922.

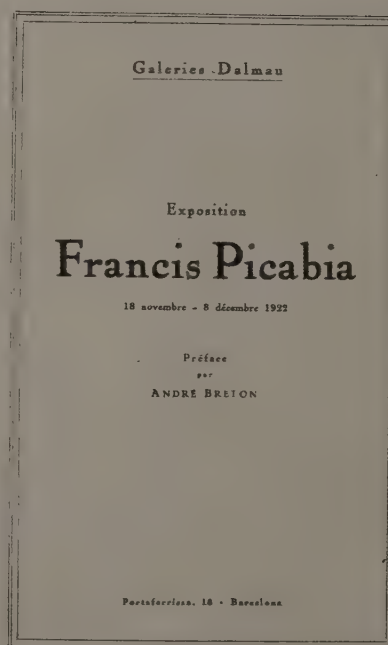
Durante este tiempo Picabia mantiene unas cordiales relaciones con Breton, haciéndose al poco tiempo evidentes las profundas diferencias entre ambos.

Colabora con artículos y dibujos en *Litterature*.

Breton escribe el texto del catálogo de la exposición de Picabia en la Galería Dalmau de Barcelona, y viaja allí con el fin de pronunciar una conferencia en el Ateneo sobre «Caractères de l'évolution moderne et ce que en participe».

Asimismo fue Breton quien presentó a Picabia al modisto y coleccionista Jacques Doucet, del que era consejero artístico. Entre Doucet y Picabia se establecería una estrecha amistad.

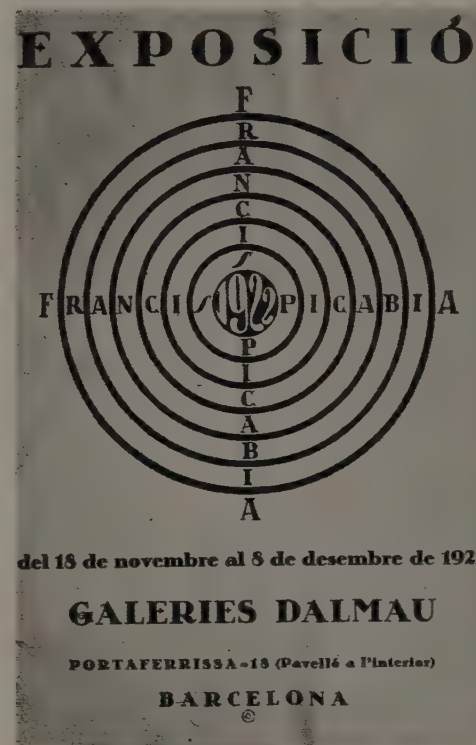
Picabia participa en los primeros experimentos de espiritismo llevados a cabo por el grupo de Breton.



Se traslada a vivir a una casa en Tremblay-sur-Mauldre con Germaine Everling y el hijo de ambos. Allí tienen por vecinos a Blaise Cendrars, Ambroise Vollard y Marcel Lévesque.

Durante los dos años y medio siguientes, Picabia y Germaine dividieron su tiempo entre su casa de Tremblay y los hoteles de Montparnasse durante sus frecuentes estancias en París.

Sus obras de aquel momento ofrecían una incomparable mezcla de nuevas formas. *La Feuille de Vigne* y *La Nuit espagnole*, realizadas durante el verano, supusieron un retorno a la pintura figurativa que, aunque nunca la hubiera completamente abandonado como de-



Cartel de la exposición de las Galeries Dalmau, Barcelona.

Marcel Duchamp, Jacques Doucet y F. P. en Tremblay. Hacia 1923.



muestran sus «espagnoles», fue durante casi diez años de dedicación a la abstracción prácticamente insignificante. Estas obras habían sido abordadas como comentario a las preocupaciones con respecto al clasicismo y a la tradición que era tan importante en algunas obras contemporáneas —Picasso, Léger y algunos artistas asociados al «Esprit Nouveau» que Picabia trata con su particular ironía.

Continúa también realizando obras en su último estilo «dadá-mecanomórfico».



Cubierta de *The Little Review* (Chicago, Nueva York, Londres y París, 1914-1929), de la que F. P. fue codirector con Margaret Anderson, Jane Heap y Ezra Pound, en 1922.

1923

En el mes de mayo expone con su antiguo marchante de la época impresionista, Dant-hon, un conjunto que reúne algunas obras impresionistas, y de temas españoles (mujeres y toreros) que ya había tratado anteriormente y que en ese momento supusieron un drástico salto de las obras «mecánicas» a éstas, calificadas por algunos de lamentable ejemplo del espíritu conservador de la época. Picabia escribe el «Manifiesto del buen gusto» como prólogo al catálogo de la exposición.

En el «Salon des Indépendants» presenta tres cuadros —*Optophone*, *Volumetre* y *Volucelle*—, en los que una clara connotación erótica se mezcla a las formas de ilusión óptica.

Muere su tío Maurice Davanne dejándole una considerable herencia.



F. P. fotografiado por Man Ray.

EL DESCUBRIMIENTO MAS HERMOSO DEL HOMBRE ES EL BICARBONATO SODICO

YO SOY FRANCIS PICABIA. ESA ES MI ENFERMEDAD.

LA PARALISIS ES EL COMIENZO DE LA SABIDURIA.

FRANCIS PICABIA



Cubierta de la exposición en la Galería Dant-hon de París. Mayo 1923.

En el Salón de Otoño expone el *Dresseur d'animaux*, obra que mantiene un estrecho contacto con *La Nuit espagnole* y *La Feuille de Vigne*.

Continúa colaborando en *Litterature*. Publica también artículos en *La Ere Nouvelle* y el *Paris-Journal* entre otros.

Comienza a trabajar en su novela *Caravan-serail*, que finalizó en enero del año siguiente. Sus problemas con Breton le obstaculizarían el camino para su publicación, que no se realizará hasta 1974. En este año las «Máquinas» y obras abstractas comienzan a dejar paso a un arte de carácter figurativo, que practicará a lo largo de los siguientes treinta años.

1924

Picabia declara la guerra a Breton y al surrealismo a través de una nueva y última serie de 391 —los números de mayo, junio, julio y octubre—, lanzando como antídoto el



Figurines para *Relâche*, 1924.



Secuencia de *Entr'acte*, 1924.

«Instantaneísmo», para lo cual Picabia edita el 19 y último número de 391, subtítulo *Journal de l'Instantanéisme*. Este nuevo movimiento recoge de Dadá aquellas convicciones acerca de la evolución constante de la vida, la prioridad de la vida sobre el arte, la libertad, etcétera.

Las dos principales manifestaciones del

Marcel Duchamp y Brogna Perlmutter (Francisque Picabia) en una escena de la única representación de *Ciné-Sketch* el 31 de diciembre de 1924. Fotografía atribuida a Man Ray.



«Instantaneísmo» fueron *Relâche* y *Entr'acte*, anunciados en la última página de 391 y estrenadas el 4 de diciembre.

El ballet «instantaneísta» *Relâche*, realizado por Picabia para la compañía de los «Ballets Suedois», dirigidos por Rolf de Maré, contó con música de Erick Satie y coreografía de Jean Börlin, y fue estrenado en el Théâtre des Champs Elisées.

La película *Entr'acte*, realizada por la estrecha colaboración de René Clair y Picabia y con música también de Satie, formaba parte del conjunto del espectáculo: una parte constituía el prólogo de *Relâche* y la otra parte —como su nombre indica— se proyectó durante el entreacto. Más tarde montarían ambas partes juntas, que es el estado en el que actualmente puede verse la película.

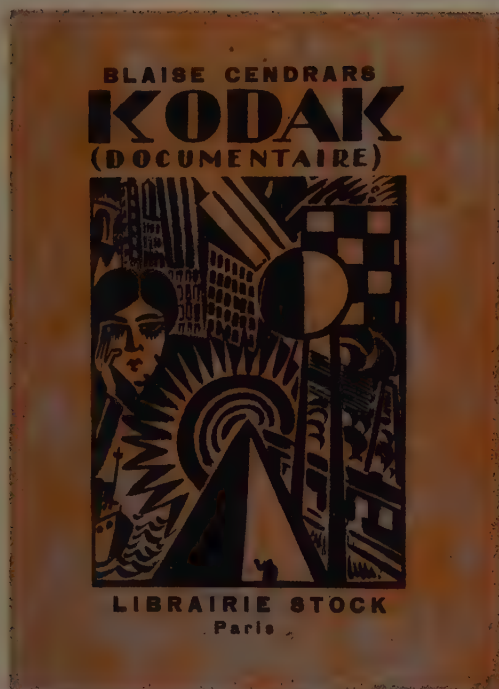
Animado por el éxito de *Relâche* y *Entr'acte*, organiza un nuevo espectáculo titulado *Ciné-Sketch*, cuya única representación tuvo lugar la noche de Año Nuevo; intervinieron entre otros: Marcel Duchamp, Marcel Lévesque, Man Ray, Jean Börlin, Edith Bonsdorff...

1925

Picabia, con Germaine Everling y su hijo Lorenzo, se traslada a Mougins, donde inicia la construcción del Chateau de Mai, una extravagante residencia diseñada por él mismo. Durante estos primeros años en la Costa Azul disfruta de una idílica vida al mismo tiempo que vuelve a dedicarse con un renovado interés a la pintura.



«Plumes» («Plumas»), 1924-1925.



Cubierta de *Kodak*, de Blaise Cendrars (París, Stock, 1924), atribuida a F. P.

Los denominados «Monstruos» constituyen una nueva etapa de su producción pictórica —aunque ya en fechas anteriores hubieran existido ejemplos precedentes—. Caracterizados por la calidad fresca y brillante de unos colores aplicados voluptuosamente en anchas y rápidas pinceladas al ripolín, que en muchas ocasiones contrastaban violentamente entre sí, estos «monstruos» tenían como temas más frecuentes: las parejas de enamorados —por ejemplo, *Idylle*— seguidos de mujeres —*La femme au monocle*—, paisajes —*Les Rochers à Saint Honorat*—, etc.

A pesar de su gran variedad los «monstruos» tienen en común una distorsión de las formas con las que describen los temas, bien sacados directamente del mundo de la alta sociedad que frecuentaba la Riviera o bien tomados a modo de versiones libres de obras maestras de la pintura, como *Les Trois Graces*.

Durante este tiempo Picabia realiza también algunos «collages» de rico colorido y variadas formas y texturas, en los que utiliza los objetos más diversos: pajas, palillos, hilos, cajas de cerillas, plumas, etc.

Obras como *La Lecture* muestran la coexistencia en el tiempo de «monstruos» y «collages», al mismo tiempo que ambos significaron para el artista la posibilidad de escapar a los medios tradicionales de la pintura.

En el mes de diciembre Olga Mohler comienza a trabajar como institutriz de Lorenzo.

Picabia, a pesar de su voluntario abandono de París, no pierde el contacto con sus viejos amigos; fueron huéspedes del Chateau de

Mai: Marcel Duchamp, Gabrielle Buffet y sus hijos, Man Ray, Jacques Doucet, Picasso, René Clair, Paul Éluard, Robert Desnos, Cocteau, Brancusi, Léger, Marthe Chenal...



En Mougins, hacia 1925.

1926

El 8 de marzo tiene lugar en el Hotel Drouot de París la subasta pública de ochenta obras de Picabia, que figuran como pertenecientes a la colección de Marcel Duchamp. Con este



Collage con varias fotografías, procedente del álbum de Olga Picabia.

motivo se pudo ver en París —donde Picabia no había expuesto desde 1923— un conjunto que reunía obras que iban desde el período impresionista hasta las más recientes hechas ya en Mougins. La subasta atrajo una considerable atención y fue por otra parte una ocasión de ver reunidas obras pertenecientes a los, hasta aquel momento, diferentes períodos de Picabia. En el catálogo, escrito por el propio Duchamp, éste explicaba que las tres principales corrientes que ocupaban la obra de Picabia durante el período 1924-1927 eran: la de los «temas españoles», los «monstruos» y los «collages».

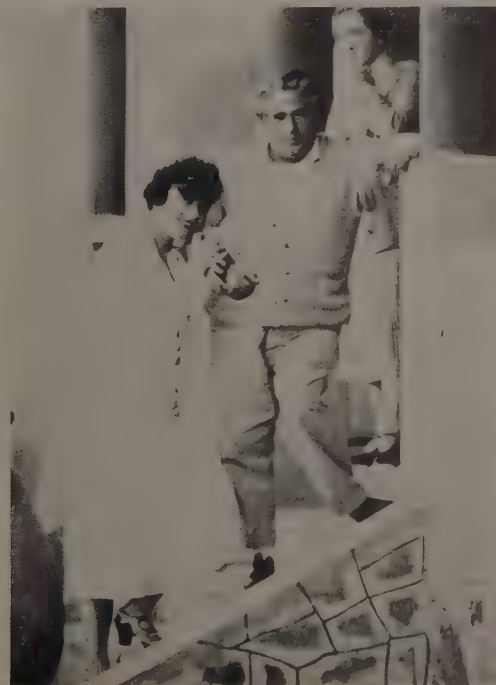
1927

Comienza el período de las llamadas «transparencias», obras conformadas por la superposición de varias composiciones transparentes.

En el mes de enero realiza una exposición en el Cercle Nautique de Cannes integrada en su mayor parte por acuarelas de figuras españolas, sobre las que estaba dibujada otra figura.

Estas nuevas obras causaron una gran sorpresa en un público que en su mayoría las interpretó como la resurrección de Picabia después de la muerte de Dadá. Este mismo público ratificó su primera impresión en el artículo escrito por Picabia y que apareció en *Comoedia* el 14 de marzo bajo el título de «Picabia contra Dada o la vuelta a la razón», en el que el artista, en el mismo tono y estilo de sus artículos del período Dadá, se declara

Con Marthe Chenal y la princesa Poniatowska en el Chateau de Mai, 1928.



en contra de la democracia, el socialismo y el comunismo. Esta actitud fue muy bien recibida por su nueva audiencia de la Costa Azul y violentamente atacada por los surrealistas y los editores de *L'Humanité*.

La siempre agitada vida sentimental del artista sufre un nuevo cambio a causa de la joven suiza Olga Mohler, con la que en el mes de julio realiza un viaje a España, donde tiene ocasión de ver los frescos románicos de Cataluña, que influyeron en las nuevas «transparencias» que emprendió a su regreso a Mougins.

En el mes de noviembre expone en la Galerie Briant-Robert de París sus obras recientes.

1928

El interés que Picabia manifiesta a lo largo de toda su carrera artística por el concepto y técnicas de la transparencia y la simultaneidad y la traducción pictórica de la tercera dimensión —su época órfica, la película *Entr'acte*, las «transparencias» de 1927 son algunos ejemplos— tuvieron en 1928 un particular desarrollo, que se plasmó en la serie de «transparencias» que realizó entonces. Estas se caracterizaron por el empleo de múltiples capas de imágenes transparentes inmersas en un clima de tristeza y melancolía, al mismo tiempo que aparecían en ellas numerosas referencias al arte del pasado. Publica artículos en la nueva revista *Orbes*, dirigida por Jean Van Heeckeren y Jean-Henri Lévesque.

Aparece *La Loi d'accomodation chez les borgnes*, un guión cinematográfico que —según explicaba el propio Picabia en el prólogo— no debía ser filmado más que en la «pantalla mágica» personal de cada lector. Se trataba de una serie de lugares escénicos simultáneos, como había hecho anteriormente en *Ciné-Sketch*. El concepto de simultaneidad contenido en esta obra está en relación con las «transparencias» en las que el artista trabajó incesantemente durante ese año, y que expuso en el mes de septiembre en la Galerie Théophile Briant de París.

En esta exposición presenta algunos ensayos de «transparencias» realizados con la utilización de papel celofán. Pero la mayor parte de la exposición estuvo integrada por unas 50 «transparencias» en las que la composición había ido ganando en complejidad y en profundidad, produciéndose una enorme ambigüedad de forma, espacio y escalas. *Jesus le Dauphin* es una de las obras de este momento.



Junto a su cuadro «Cure-dents» («Mondadientes»), con Jacques Doucet. Hacia 1927.

HAY QUE EXPRESARSE UNICAMENTE A TRAVES DE UNO MISMO;
LO QUE NOS LLEGA DE LOS DEMAS ES
MOLESTO, INCIERTO Y, SOBRE TODO, INUTIL.

LAS LEYES ESTAN CONTRA LA EXCEPCION, Y YO SOLO QUIERO LA EXCEPCION.

EL MAYOR PLACER ESTA EN HACER TRAMPAS. HACER TRAMPAS.
HACER TRAMPAS, HACER TRAMPAS,
SIEMPRE HACER TRAMPAS.

HACED TRAMPAS, ENTONCES, PERO ¡NO LO OCULTEIS! HACED TRAMPAS PARA
PERDER, PORQUE AQUEL QUE GANA SE PIERDE A SI MISMO.

BRIANT-ROBERT

**vous prient de leur faire l'honneur
d'assister au vernissage de l'exposition**

Francis Picabia

**le Jeudi 10 Novembre. à 21 heures
7, Rue d'Argenteuil, 7 - Paris (I^{re})**

**Exposition du 11 au 30 Novembre 1927
inclus. de 14 heures à 18 heures 30
(Dimanches et Fêtes exceptés)**

Le Vernissage est remis au LUNDI 14 NOVEMBRE

HAY QUE HACER ALGO, PERO NO PENSAR EN HACER ALGO.

NUESTRA CABEZA ES REDONDA

PARA QUE EL PENSAMIENTO PUEDA CAMBIAR DE DIRECCION.

Invitación para la exposición de F. P., en la galería Briant-Robert, de París, noviembre 1927.

1929

Compra su primer yate, el *Henriquetta I*, donde se instala a vivir con Olga Mohler, dejando a Germaine Everling con Michel Corlin —hijo del primer matrimonio de Germaine— y con su hijo Lorenzo en el Chateau de Mai, donde mantuvo su estudio.

Expone en Cannes en la primavera y en la Galerie Théophile Briant en noviembre-diciembre.

Las «transparencias» que pinta en este momento se caracterizan por ser formalmente más complejas y con mayores evocaciones a una simbología privada. Abundaban las figuras clasicizantes de armonías de color más delicadas que muchas veces estaban tomadas de la pintura del Renacimiento o del Barroco —como en el caso de *Villija-Caja*—, en este momento que se ha definido como el «estilo maduro» de las «transparencias», y que se ha interpretado como la respuesta de Picabia a las preocupaciones ópticas que compartía con Duchamp.

1930

Picabia, a pesar del gradual incremento de la Gran Depresión, continúa llevando el mismo tren de vida desde 1925: comprando lujosos automóviles, uno detrás de otro, cam-



De pie, Guy Schwob y Leinz; sentados, Teophile Briant y F. P., en el Palme-Beach de Cannes. 1929.

biando de yate, participando en toda clase de manifestaciones mundanas de la Riviera, organizando *soirés* de gala en el Casino de

Cannes —como «La Nuit Tatouée» o «Le Bal des Cannibales»—. En el mes de agosto Emile Fabre inaugura su galería Alexandre III de



P. Eluard, F.P. le marin
 "L'Henriquetta"
 1^{er} bateau de Picabia
 1929



2^{em} bateau

"L'Horizon" 1930

Les bateaux sont pour Francis
 comme des enfants — — —
 il s'en occupe comme d'elle
 mais, le résultat (je crois) est
 plus satisfaisant — — — — —



"L'Horizon" en rade de
 Beaulieu 3^e mer



"L'Horizon II" 1932
 "le petit bateau mignon"
 O.M.



"L'Horizon III"
 VI. 1935



Sur mon dos!
en Sept. 1930
"la nuit tatouée"
"



L'Exposition Picasso à la galerie
Alexandre III
le 20 Août 1930 Cannes



P.P. Dans son Atelier à Mougins A-M -
dans (Sur la Riviera)
XII. 1931



Con Marthe Chenal en el Chateau de Mai, 1928.



F. P. a bordo de su barco *Horizón I*. Cannes, 1930.
Fotografía de Man Ray.

YO ESTOY MAS ALLA DE LOS AFICIONADOS.
SOY EL SUPERAFCIONADO:
LOS PROFESIONALES SON POMPAS
DE MIERDA.

EL ORO SE TRANSFORMA EN PLOMO
PARA AQUEL
QUE NO AMA EL ABURRIMIENTO.

FRANCIS PICABIA DECLARA
QUE UN HOMBRE INTELIGENTE DEBE TENER
UNA SOLA OCUPACION.
LA DE SER INTELIGENTE.

NUNCA HE ESCRITO PARA MI. NUNCA HE PINTADO PARA MI:
MIS LIBROS SON AVENTURAS. MIS CUADROS, TAMBIEN.

UNA OBRA RICA EN INVENCION TIENE UN VALOR:
LA ESCUELA QUE SE CREA A SU ALREDEDOR ES SOLO UN ABSURDO.



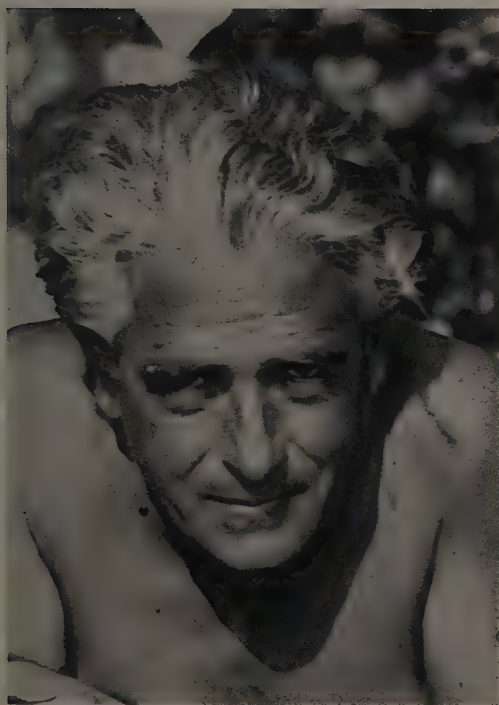
Caricatura de F. P. por Sem, publicada en *Le Can-Can*
de Cannes. Septiembre de 1930.

Cannes con una exposición de obras recientes de Picabia, entre las que se contaron: *Salomé*, *Taiti*, *Chloris*, *Oo*.

Léonce Rosemberg se convierte en el marchante y en el gran amigo de Picabia —a la muerte de Léonce Rosemberg Picabia no volvió a lograr entenderse con otro marchante.

En diciembre realiza su primera exposición en la galería de Léonce Rosemberg en París, integrada en su mayor parte por «transparencias», en las que todavía sigue habiendo modelos tomados de cuadros de Botticelli, aunque ya empezaba a introducir ciertas formas de Piero della Francesca. Estas obras se caracterizaban por una composición que se había hecho mucho menos compleja, por colores más oscuros y líneas más simplificadas, a veces reduciéndose a la simple superposición de dos cabezas transparentes sobre un paisaje. Los títulos de estas obras estaban sacados de la mitología greco-latina o de la Biblia, aunque en algunas ocasiones estuvieron compuestos a partir de varios nombres diferentes, o inventados.

Picabia escribe en el prefacio de esta exposición, titulado «Treinta años de pintura»: «Mi estética actual proviene del aburrimiento que me causa el espectáculo de cuadros que me parecen congelados en una superficie inmóvil, lejos de las cosas humanas. Esta tercera dimensión, no hecha de luz ni de sombra, estas transparencias con su rincón de mazmorras, me permiten expresarme a la similitud de mis voluntades interiores».



En Golfe-Juan, 1935.

1931

Aparece el libro de André Maurois *Le peseur d'ames*, ilustrado con nueve litografías de Picabia.

Picabia, acompañado de Olga Mohler y Germaine Everling, viaja a París, en un recientemente adquirido Hispano-Suiza, con motivo de la exposición que el pintor realiza en la Galerie Georges Bernheim. Robert Desnos escribió el texto del catálogo.

Galerie Georges Bernheim et C^e
109, rue du Faubourg Saint-Honoré, 109

EXPOSITION FRANCIS PICABIA

Du 10 au 25 Novembre
1931

Catálogo de la exposición de F. P. en la galería Georges Bernheim, de París. Noviembre 1931.

AMBASSEURS DE CANNES

SAMEDI

28

MARS 1931

A L'OCCASION DES FETES NAVALES

UN SOIR EN MER

GRAND DINER FANTASIE

ORGANISE PAR

FRANCIS PICABIA

Qui vous demande, de grâce,
autant que possible, Mesdames de vous
vêtir ce soir là de bleu ou de blanc

Invitación para una fiesta organizada por F. P. en el Ambassadeurs de Cannes. Marzo 1931.

Regresa al poco tiempo a Cannes, donde realiza la decoración de la gala del Casino «A Robinson».

Renueva su relación con Gertrude Stein, con quien mantuvo una estrecha amistad hasta su muerte.

Gertrude Stein escribía en su *Autobiografía de todo el mundo*: «Encontraba a Francis Picabia cada vez más interesante. Lo había conocido hace muchos años y no me había fijado en él, era demasiado brillante y hablaba demasiado, y era demasiado agotador; además no me había fijado en su pintura. No me había fijado en cómo ésta se parecía a Picasso y no me había fijado en como no se parecía a él».

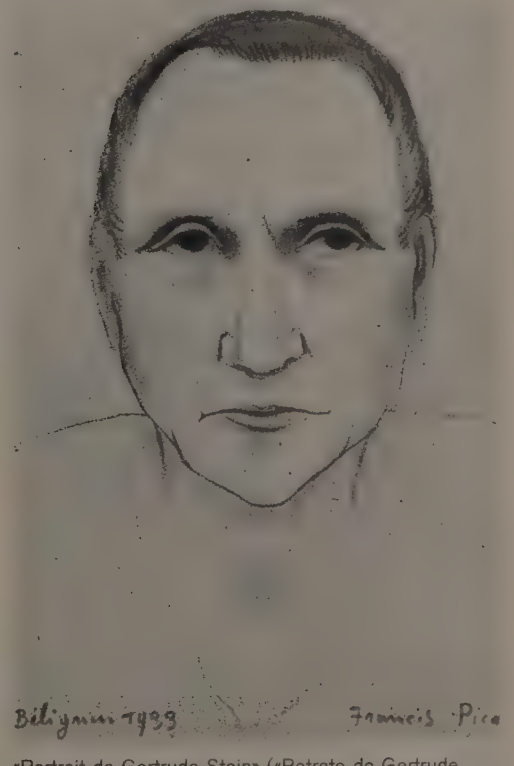
1932

En el mes de marzo organiza en el casino de Cannes una gala con el nombre de «Una noche en Singapur», para la que alquiló a un circo tres leones y dos panteras que se pasearon dentro de una jaula instalada en el exterior de las ventanas de la sala donde tenía lugar la cena.

En diciembre realiza una exposición de dibujos en la Galerie Léonce Rosemberg. Con este motivo pasó varios meses en París —en un apartamento alquilado en la avenue du Bois—, donde se vuelve a encontrar con sus amigos Pierre de Massot, Lévesque, Van Heeckeren y frecuenta asiduamente cabarets, como «Tabarin» y «Eve», que serán motivos de inspiración para sus obras.

Gertrude Stein escribe un poema para el catálogo de esta exposición, traducido al francés por Marcel Duchamp.

Vuelve a Cannes, donde continúa trabajando en su estudio del Chateau de Mai y viviendo en un nuevo yate, el Horizon II.



Bilignin 1933

Francis Pica

«Portrait de Gertrude Stein» («Retrato de Gertrude Stein»), 1933.

Francis PICABIA

1932

Catálogo de la exposición de F. P. en la galería Léonce Rosenberg de París. Diciembre 1932.

1933

Se separa definitivamente de Germaine Everling, que continúa viviendo en el Chateau de Mai con su hijo Lorenzo, mientras Picabia vive con Olga Mohler en el Horizon II.

Es condecorado en el mes de julio con la Legión de Honor gracias a la influencia de Mme. Cuttoli —directora de la Galerie Vignon— que había conocido por Gertrude Stein.

En el mes de noviembre expone en la Galerie Vignon de París sus obras recientes, entre las cuales aparecen las que serían sus últimas «transparencias», que consistían en una simple superposición de una planta transparente sobre una imagen naturalista.

También por aquel mismo tiempo comenzó a trabajar en un nuevo tipo de obras de imágenes descritas de un modo que se ha llamado «naturalista», muy simplificadas, perfiladas con líneas densas y utilizando una gama de colores apagados. El *Retrato de Gertrude Stein*, y el *Retrato de Suzy Solidor* —una popular cantante que coleccionaba retratos suyos— pertenecen a este nuevo estilo en la obra de Picabia.

Una vez de regreso a Cannes organiza la gala de Navidad «La Fete au village» para el Casino.

EXPOSITION DES ŒUVRES DE FRANCIS PICABIA

du 9 au 23 NOVEMBRE 1933
à la GALERIE VIGNON
17, rue Vignon

VERNISSAGE LE 9 NOVEMBRE
de 9 heures à minuit

invitation

Invitación a las exposiciones de F. P. en la Galerie Vignon de París. Noviembre de 1933 y de 1934.

INVITATION

FRANCIS PICABIA

Expose à la GALERIE VIGNON

17, Rue Vignon

SES ŒUVRES RÉCENTES

du 25 Octobre au 6 Novembre 1934

VERNISSAGE LE 25 OCTOBRE de 21 h. à 24 h.

1934

Picabia y Olga viven en el Horizon II, que habían trasladado al puerto de Golfe-Juan.

Mme. Cuttoli organiza la exposición de Picabia en la Galerie Vignon de París y en la



En el Chateau de Mai, 1934. Sobre el muro se ven dos obras suyas: «Udnie; jeune fille américaine; danse», a la izquierda, y «Edtaonisl (Eclésiastique)», ambas de 1913.

Valentine Gallery de Nueva York.

Realiza la gala de Año Nuevo para el Casino, cuyo tema «Bestias del Apocalipsis» recordaba su período de los «monstruos».

1935

En su estudio del Chateau de Mai trabaja en un nuevo grupo de obras figurativas, cuyos temas incluyen retratos, paisajes, escenas de género, mitológicos y religiosos. La mayor parte de estas obras se caracterizaban por la descripción de las figuras a base de unos vigorosos perfiles y unos colores planos y vivos. Senouillet denominó a esta nueva manera «alegórica» por la trasposición de temas



En Mougins, 1935. Detrás, su «Machine sans nom» («Máquina sin nombre»), de 1916.



Tabarin et Eve,
sont pour Francis
l'Opéra et le Théâtre
Français; pour lui il y
a mieux que ces deux
maisons subventionnées
c'est le cimetière
Montmartre.

faut il être
de son avis

peut être -



sacados de la vida cotidiana a un modo antiguo. Estos cuadros estaban destinados a la exposición que Gertrude Stein iba a organizar en el «Arts Institute» de Chicago en 1936.

En agosto vende el Chateau de Mai e instala un nuevo estudio en Golfe-Juan. Cambia su yate por uno nuevo, el Horizon III.

En el otoño viaja con Olga a París, donde permanece-hasta el mes de marzo del año siguiente.



En su apartamento de la Av. du Bois de Boulogne, París, 1935.

1936

Instala un estudio al lado de su apartamento de la Avenue du Bois, donde trabaja para su exposición en la Galerie Jeanne Bucher del mes de febrero.

Visita frecuentemente sus cabarets favoritos «Tabarin» y «Eve» y a sus amigos los Guevara, Lévesque, Jullien du Breuils, Jean van Heeckeren...

Vuelven a Cannes, en un Rolls-Royce, para organizar la gala del Casino de Cannes, «Ciel et Enfer», que fue la última que realizó.

En este año había tenido lugar su exposición en Chicago, participando además en la Exposición Internacional de Dadá y Surrealismo, organizada por Alfred Barr, en el Museum of Modern Art de Nueva York.

1937

Expone en el mes de febrero en la Galerie d'art Duverney de Cannes.

El Estado le compra tres obras.

Supera una de sus crisis depresivas, que venía sufriendo desde el año anterior, y vuelve a sentirse satisfecho de sus recientes obras, que expuso en el mes de abril en la Galerie Serguy de Cannes. Esta exposición estuvo compuesta por ocho cuadros, en los que reaparecieron las «sobreimposiciones», entre los que destacaron algunos de temas africanos. También pájaros, figuras y paisajes con figuras, la mayor parte de ellas con una tonalidad general azul o verde oscura.

Utiliza en los cuadros de esta época unos barnices que pasado el tiempo han ido trans-



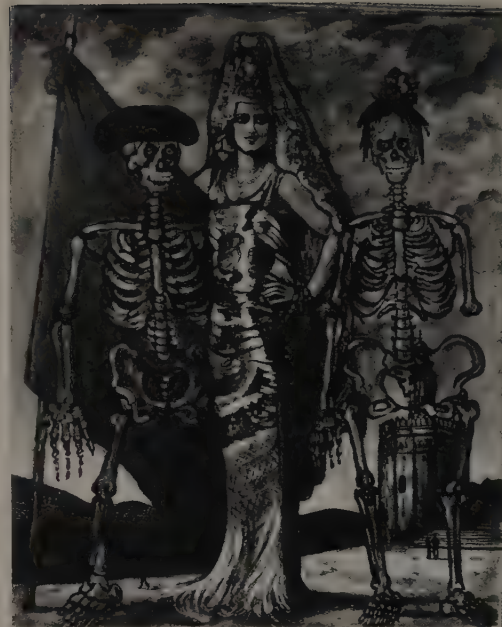
Con Pablo Picasso en la playa de Juan-les-Pins, 1937. Apunte de F. P.

LAS INAUGURACIONES DE EXPOSICIONES ME LLENAN DE MELANCOLIA,
IGUAL QUE LAS BODAS Y LOS ENTIERROS.

HAY QUE SER NOMADA, ATRAVESAR LAS IDEAS,
COMO SE ATRAVIESAN LOS PAISES Y LAS CIUDADES.



Con Pablo Picasso y una mujer no identificada. Juan-les-Pins, hacia 1937.



«La Revolution Espagnole» («La revolución española»), 1937 (Núm. Cat. 127).

Catálogo de la exposición de F. P. en la Galerie de Beaune, de París. Noviembre-diciembre 1937.

PEINTURES DADA - PAYSAGES RÉCENTS

JACQUES HENRY LEVESQUE

(Les 20 ans de l'esprit Dada

Conférence à la Sorbonne - 4 Mai 1936).

Picabia est l'un des seuls qui ne fasse pas deux pas en arrière lorsqu'il a fait un pas en avant.

GERTRUDE STEIN (Novembre 1937)

Conversation à Belignin.

En regardant les paysages de Picabia.

Mes paysages ne ressemblent pas à des paysages qu'on voit

Oui oui je suis pas sure si on se promène beaucoup seule et regarde les paysages, mais vous vous ne les regardez pas les paysages vous ne les regardez jamais.

Bien entendu je ne les regarde pas, moi j'aime pas la concurrence.

FRANCIS PICABIA

GALERIE DE BEAUNE

25 RUE DE BEAUNE PARIS

TABLEAUX PROVENANT DES COLLECTIONS

GABRIELLE BUFFET
JACQUES DOUCET
JEANNE LÉGER
M. MILLS
MARTE PIGNON
LÉONCE ROSENBERG
GERTRUDE STEIN

DU 19 NOVEMBRE AU 2 DÉCEMBRE 1937

VERNISSAGE LE 19 NOVEMBRE À PARTIR DE 21 HEURES

formándose en una capa craquelada y opaca.

Aborda también temas de carácter misera-
bilista, como payasos y niños pobres.

A finales de año la Galerie de Beaune de
París organiza una exposición retrospectiva
de su obra.

Pinta *La Revolution espagnole*, que tiene
como tema la Guerra Civil española.

S E R G U Y

vous invite à venir voir 8 Tableaux

par

FRANCIS PICABIA

EXPOSITION DU 20 AU 30 AVRIL

VERNISSAGE A 22 HEURES

1937

PERSONNELLE

Invitación a la exposición de F. P. en la galería Serguy
de Cannes. Abril de 1937.

1938

Instala su residencia en París, en un apar-
tamento del último piso del edificio que perte-
necía a su familia.

Compra un nuevo yate, el Yveline, en el
que vive con Olga Mohler hasta el año 1939.

En el mes de noviembre expone en la
Galerie de Beaune de París una serie de
paisajes recientes del Mediterráneo, de carác-
ter naturalista y realizados con colores y
pigmentaciones intensas. Estas obras causa-
ron una gran sorpresa por el atrevimiento de
su vuelta a la naturaleza, que recordaban sus



Hacia 1938.

1938.

anteriores épocas impresionistas y fauves,
según algunos críticos. Albert Flament escri-
bió para el catálogo un prefacio con el título
de: «Picabia vient d'épouser la nature».

Durante esta época trabaja a la vez en obras
de muy distinto carácter. Entre ellas, una
serie de obras totalmente abstractas de for-
mas curvilíneas entrelazadas y brillantes co-
lores, que habían estado precedidas por algu-
nos ensayos del año anterior.

1939

Durante el invierno continúa trabajando en
una serie de composiciones en las que combi-
naba planos de color geométricos con rostros
femeninos —como *Portrait géométrique*—

y una serie de obras totalmente abstractas,
que desaparecieron en su mayor parte. Al
mismo tiempo, continúa trabajando en obras
figurativas y paisajes.

Vende su yate Yveline ante la amenaza
cada vez más acuciante de la inminente
guerra, que estalla cuando se encontraban en
Suiza visitando a los padres de Olga.

1940

Picabia y Olga se instalan en un pequeño
apartamento en Golfe-Juan. La escasez de
gasolina durante la guerra obligó a Picabia a
cambiar su gran Nash por un pequeño Opel
—que no fue visto con buenos ojos en el
momento de la ocupación por ser un coche

alemán— y más tarde por una bicicleta. Las condiciones de aquellos primeros momentos de la guerra en el Midi —que no había sido ocupado por los alemanes— permitieron a sus habitantes una vida más desahogada que en el resto de Francia, y a Picabia continuar con su ritmo de vida acostumbrado, dentro de lo que le permitían las circunstancias de una guerra que, como había ocurrido con la del 14, nunca pudo llegar a comprender. Para evitar los problemas causados por la nacionalidad suiza de Olga, contraen matrimonio en el mes de junio.

Picabia continúa trabajando en su estudio de Golfe-Juan en un nuevo tipo de pintura figurativa que, bajo la apariencia de un «realismo popular» —que se ha interpretado como un precedente del Pop Art— trata temas sacados de imágenes de postales, revistas y carteles cinematográficos, entre los cuales abundan los desnudos femeninos, parejas e incluso una corrida de toros, ejecutados con una minuciosidad y una exactitud en el dibujo y una iluminación que recuerda la cinematográfica. Las actitudes y escenas de estos personajes crean una atmósfera que puede ser interpretada a la vez que simplemente narrativa en un plano simbólico o de doble sentido.

1941

Realiza una exposición de sus obras recientes en la Galería Pasteur de Argelia.

A pesar de que frecuentemente se ha dicho que este «realismo de los años de la guerra» era una pintura «alimenticia» —que Picabia hacía para vender en un momento en el que su fortuna personal empezaba a disminuir progresivamente— diversos testimonios próximos al pintor demuestran que estas obras, como el propio Picabia escribía en una carta a Gertrude Stein, eran la imagen de su propia vida, del mismo modo que siempre había ocurrido en su obra.

1942

Conoce al joven escultor Michel Sima, que tallaba diminutas cabezas femeninas en guijarros; Picabia, seducido por la idea, hace una exposición con él en Cannes, donde el pintor muestra una serie de «cuadros de bolsillo», del tamaño de un «paquete de Gitanes», en un estilo mucho más abstracto.

1943

Expone en la Galerie Art et Artisan de Cannes una colección de cien dibujos de varios períodos de su carrera.

Se traslada a vivir con Olga a la Ville des Orangers, en Golfe-Juan, donde permanecie-



LOS NIÑOS SON TAN VIEJOS COMO EL MUNDO;
HAY ALGUNOS QUE AL ENVEJECER REJUVENECEN;
SON AQUELLOS QUE YA NO CREEN EN NADA.

SI HAY ALGO QUE TOMO EN SERIO ES EL NO TOMAR NADA EN SERIO.

1940.

ron hasta el final de la guerra. Picabia conoce a Michel Perrin y a la joven pareja de pintores Christine Boumeester y Henri Goetz, con los que mantiene una estrecha amistad hasta el final de su vida.

Expone en la Galerie Serguy con Matisse y Bonnard, quien amenazó con retirar sus cuadros ante la presencia de las obras de Picabia.

1944

La actitud apolítica y la falta de compromiso que Picabia tuvo durante los años de la guerra le causaron desagradables problemas durante los meses que siguieron a la liberación.

1945

A principios de año regresa a París, instalándose en el apartamento que había conservado en el edificio familiar, vendido en 1942.

Vuelve a encontrarse entonces con sus viejos amigos: Gertrude Stein, Léonce Rosenberg, Pierre de Massot, Mme. Cuttoli, Jean van Heeckeren, Jacques-Henri Lèvesque, Suzy Solidor... a la vez que vuelve a encontrar



Con Olga Mohler y una amiga, 1945.

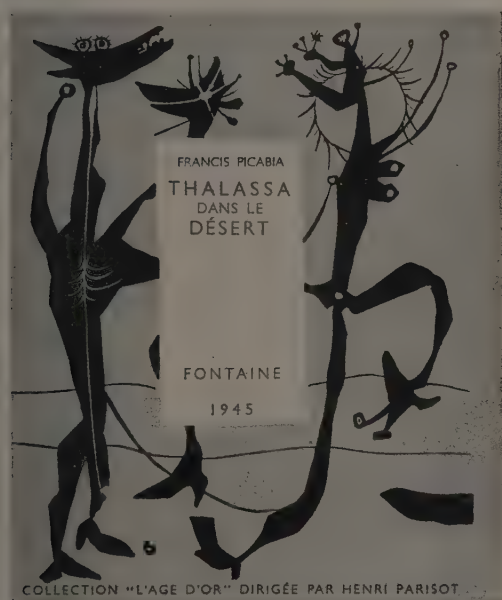
también su antiguo estilo de vida parisino y frecuentando sus *nightsclubs* favoritos, como el «Bal Nègre», que le siguen sirviendo de inspiración para algunas de sus obras.

Conoce a un grupo de jóvenes artistas entre los que se encuentran: Jean Atlan, Raoul Ubac, Hans Hartung, Georges Mathieu, Cami-

lle Bryen, Soulages..., quienes se sintieron atraídos por la personalidad y vitalidad de Picabia, en casa del que se reúnen regularmente. Picabia les presta todo su apoyo, escribe textos y junto a ellos participa en el «Salon des Surindépendants».

La nueva obra en la que Picabia trabajó intensamente durante este período fue fundamentalmente abstracta, aunque con formas y evocativos títulos que recuerdan en muchas ocasiones a obras de otras épocas de su carrera.

En otras obras —como *Suzanne* o *Viens avec moi la-bàs*— la única similitud con obras anteriores radica en la coexistencia de la abstracción total con formas vagamente antropomórficas que se refieren —como fue una constante en la carrera de Picabia— directamente a su vida privada.



Cubierta de *Thalassa dans le désert*. París, Fontaine, 1945.

En el mes de septiembre aparece el primer libro de poesía que Picabia publicaba en casi treinta años, titulado *Thalassa dans le désert*.

1946

En la Kunsthalle de Basel se organiza la primera gran exposición de Picabia después de la guerra.

En la Galerie Denise René de París expone sus recientes «Peintures sur-irréalistes», que —como ocurrió frecuentemente con las obras de esta época— suscitaron muchas críticas.

Durante el verano pasa seis semanas con la familia de Olga en Suiza, donde se entera de la muerte de dos de sus viejos amigos, Gertrude Stein y Alfred Stieglitz.

Participa en el «Salon des Surindépendants», en octubre de ese año.

FRANCIS PICABIA

PEINTURES SUR-IRRÉALISTES

du 26 avril

au 20 mai

1946

VERNISSAGE LE 26 AVRIL A 21 HEURES

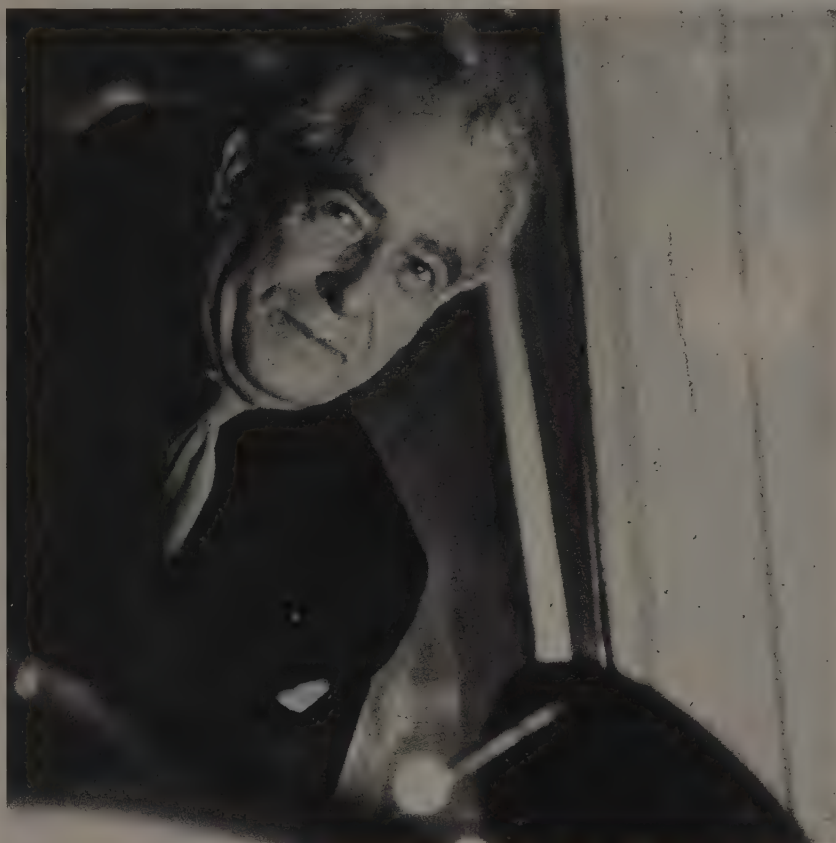
★

GALERIE DENISE RENÉ

124, RUE LA BOÉTIE, PARIS — ÉLYSÉES 93-17

MÉTRO: MARBUT

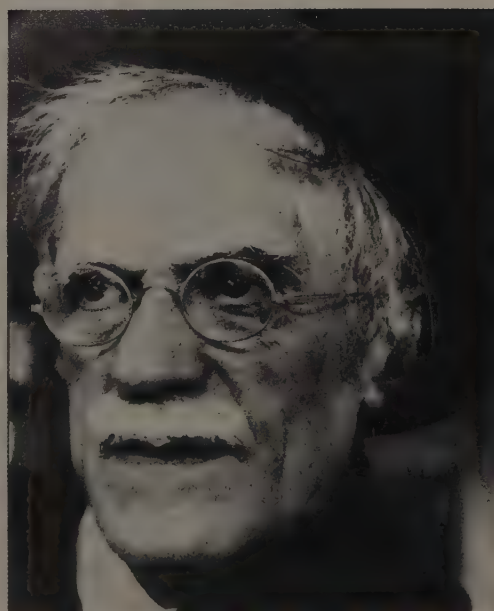
Invitación a la exposición de F. P. en la galería Denise René, de París. Abril 1946.



1948.

SE DEBE OLVIDAR EL SEXO COMO A LA PATRIA Y AMAR LA NADA.
PUES LAS ALMAS Y LAS VACAS HUELEN IGUAL.

CONOZCO UN HOMBRE QUE, OCULTÁNDOSE,
HA INFLUIDO EN TODA NUESTRA EPOCA.



Alfred Stieglitz.

La Galerie Collette Allendy organiza una exposición de obras de Picabia de 1917 a 1924.

1947

Expone en la Galerie Collette Allendy de París.

Con la ayuda de Christine Boumeester emprende la restauración de *Udnie* y *Edstaonil*, que se encontraban, una en manos de un marchante y la otra en un rincón de su estudio, sin que Picabia las hubiera visto durante todos estos años.

El cabaret Bal Nègre de la rue Blomet, que Picabia frecuentaba todos los sábados junto a Simone de Beauvoir, Jacques Prévert, Georges Auriac y los surrealistas, le sirve de inspiración para una serie de obras de una gran intensidad de colorido, formas abstractas, ritmos sacudidos y sensuales pigmentos, y en las que se ha visto una afinidad con las

«Chansons nègres» de su período «órfico» de 1913.

La correspondencia que Picabia mantiene durante aquellos momentos con Christine Boumeester deja entrever en el pintor un estado de interrogación constante e inquieta acerca del sentido de la actividad pictórica.

1948

Participa en la exposición colectiva de la Galerie Collette Allendy que, bajo el título de HWPSMTB reúne obras de Hartung, Wols, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen, y que constituyó una de las primeras manifestaciones de la «non-figuration-psychique».

En el mes de mayo el Musée d'Art Moderne de París adquiere dos de sus obras del período «órfico», *Udnie* y *Edtaonisl*, después de una insistente campaña de prensa.

1949

En el mes de marzo la Galerie René Drouin realiza una exposición retrospectiva integrada por 136 obras, «50 ans de plaisir». En el catálogo, editado por Michel Tapié, se recogieron textos de varios autores: André Breton, Jean Cassou, Jean Cocteau, Pierre de Massot, Gabrielle Buffet, Michel Perrin, Robert Desnos.

Varios días antes de la inauguración de esta exposición, y aprovechando la ausencia de Picabia, que se hallaba ocupado en el montaje, robaron de su apartamento las joyas en las que había invertido el dinero de la venta del inmueble familiar durante la guerra. Este lamentable suceso le afectó profundamente, ya que se quedaba a los setenta años y con una salud delicada, sin prácticamente ningún recurso económico.

Drouin persuade a Picabia para que éste realice varias litografías para ilustrar el libro de poemas de Murilo Mendes *Janela do Caos*.

En el mes de diciembre expone en la Galerie des Deux Iles de París, donde mostró sus recientes pinturas de «Puntos», que consistían en unos pequeños círculos —o puntos— que contrastaban sobre un espacio de color. Algunas contenían otras formas muy simples.

1950

Expone en la Rose Fried Gallery, The Pinacotheca de Nueva York.

Escribe *Ne sommes-nous trahis par l'importance*, que se publicará en 1953.

Aparece *Chi-Lo-Sa*, publicado por Pierre André Benoit, quien se convierte en su editor.

Catálogo de la exposición de F. P. 491, *50 ans de Plaisirs* (491, 50 años de placeres) en la galería René Drouin de París. Marzo 1949.



1948.

LA GENTE QUE NO PARA DE TRABAJAR LO HACE PARA NO TENER TIEMPO DE ACORDARSE DE QUE NO TIENE NADA QUE HACER.

LOS MEDIOS DE DESARROLLAR LA INTELIGENCIA HAN HECHO AUMENTAR EL NUMERO DE IMBECILES.



C A T Á L O G O



2 LES TOITS DE PARIS, 1900 (Los tejados de París)
Oleo/lienzo. 24 x 43 cm.



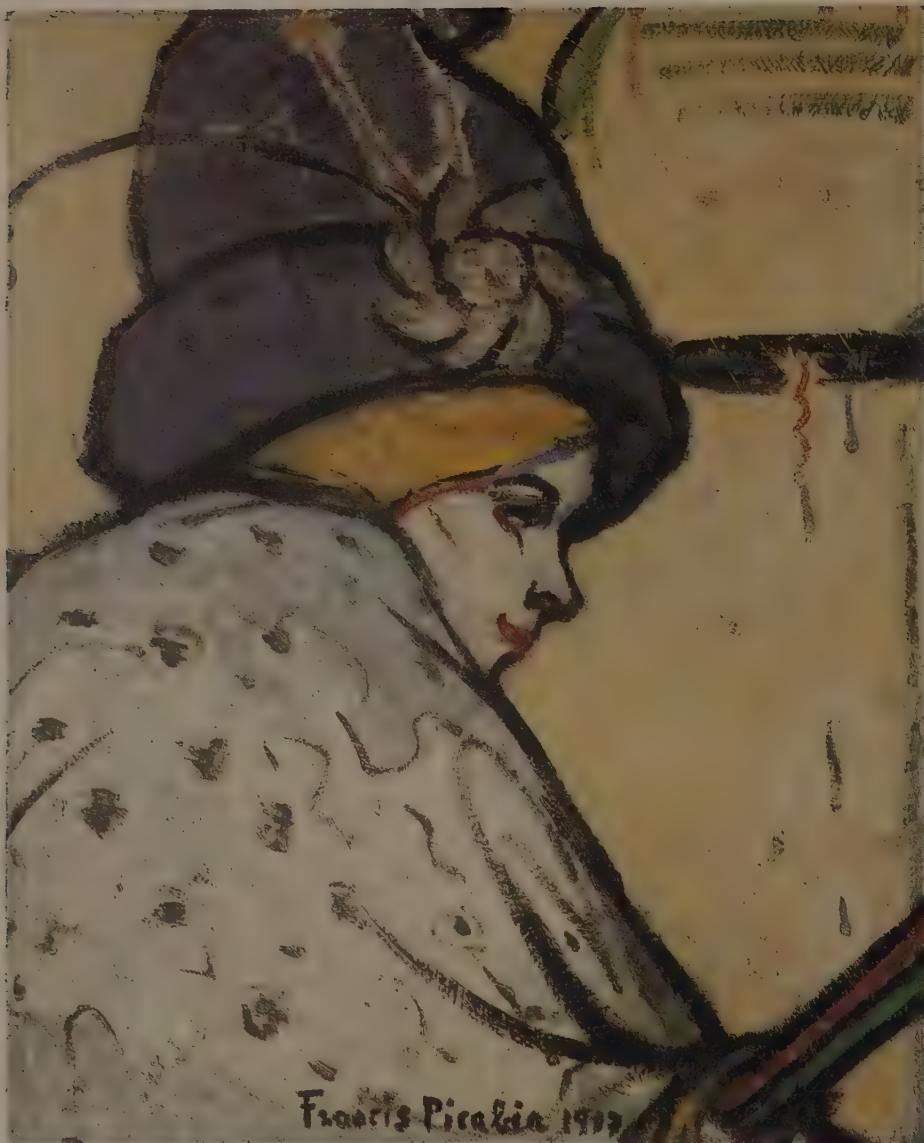
4 EFFETS DE SOLEIL SUR LE BORD DU LOING, 1904
(Efectos de sol en la orilla del Loing)
Oleo/lienzo. 215 x 285 cm.



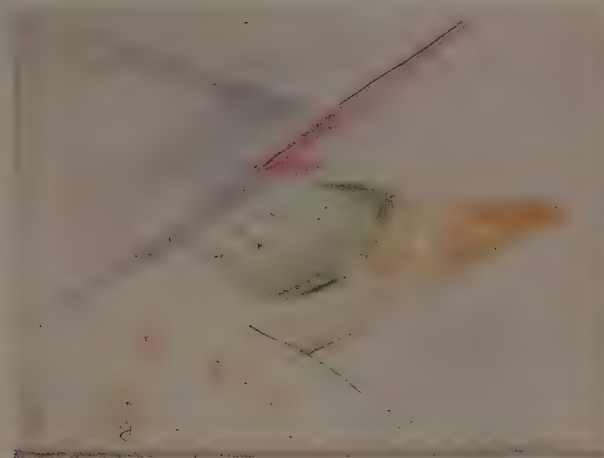
6 NOTRE-DAME, LE MATIN, 1906 (Notre-Dame, por la mañana)
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.



9 PAYSAGE, 1906 (Paisaje)
Oleo/lienzo. 70 × 100 cm.



10 PORTRAIT DE MISTINGUETT, h. 1908-1911
(Retrato de Mistinguett)
Oleo/lienzo. 60 × 49,8 cm.



11 DESSIN ABSTRAIT, 1908-9 (Dibujo abstracto)
Dibujo/papel. 23 × 31 cm.



• 12 PAYSAGE, 1908-9 (Paisaje)
Dibujo/papel. 17,5 × 25 cm.



13 PAYSAGE, 1909 (Paisaje)
Lápiz color. 26,5 × 32,5 cm.



15 PAYSAGE, 1909 (Paisaje)
Lápiz color. 26,5 × 33,5 cm.



14 PAYSAGE, 1909 (Paisaje)
Lápiz color. 26,5 × 33,5 cm.

16 PAYSAGE, 1909 (Paisaje)
Lápiz color. 19,5 × 23,5 cm.





17 LE TORRENT, 1909 (El torrente)
Oleo/lienzo. 73,5 × 92,5 cm.



18 PAYSAGE, 1910 (Paisaje)
Oleo/lienzo. 54,5 × 63,5 cm.



19 PAYSAGE JURA, 1910 (Paisaje del Jura)
Oleo/lienzo. 73 × 92 cm.



20 ADAM ET EVE, 1911 (Adan y Eva)
Oleo/lienzo. 100 × 81 cm.



21 **CRUCIFIXION, 1912 (Crucifixión)**
Oleo/tela. 119 × 155 cm.



22 PARIS, 1912
Oleo/lienzo. 72 × 92 cm.



25 IMPETUOSITÉ FRANÇAISE, h. 1913-14 (Impetuosidad francesa)
Acuarela y témpera/cartón, 54 × 67 cm.



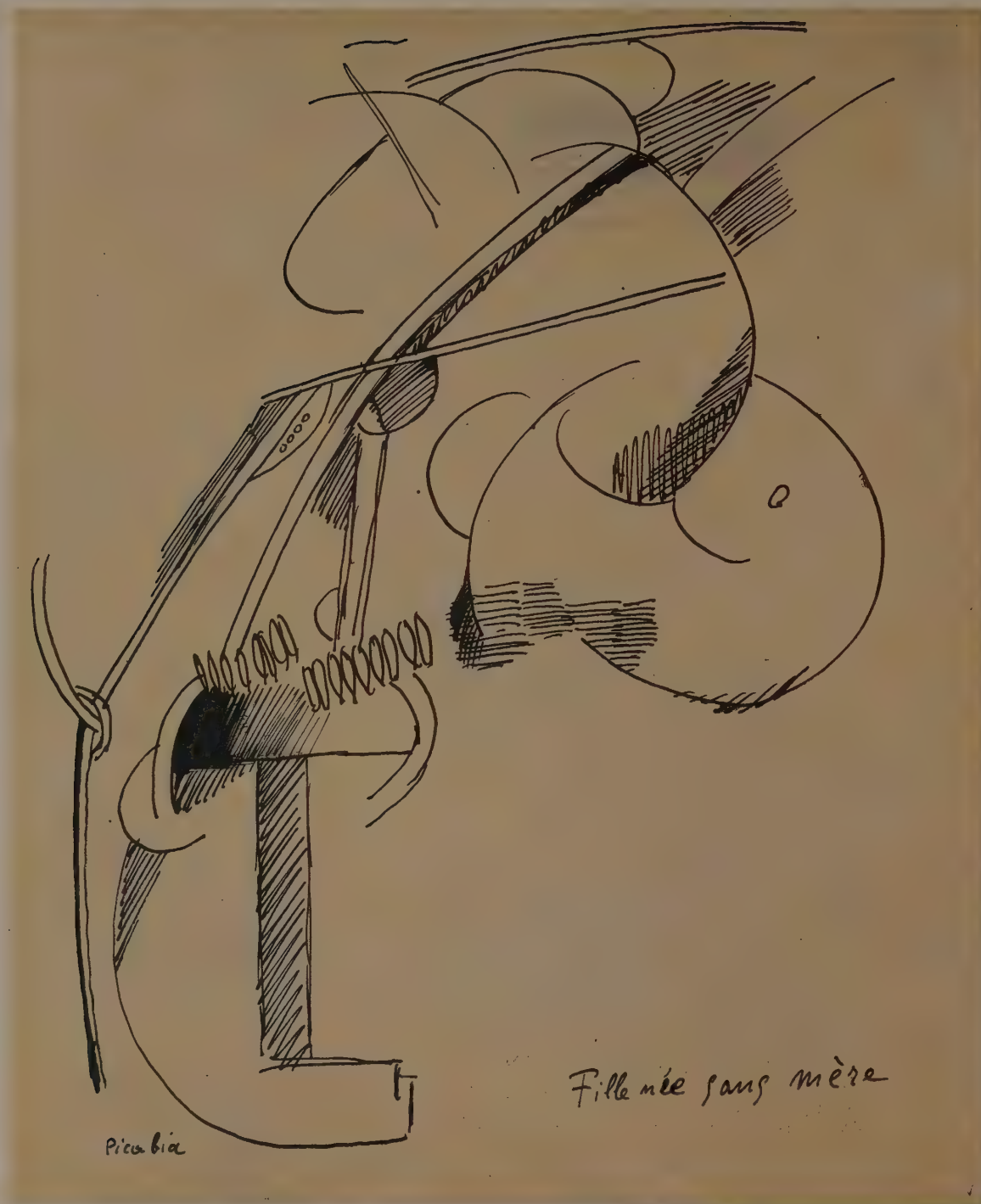
26 LA PETITE UDNIE, 1913-1914 (La pequeña Udnie)
Oleo/lienzo. 197 x 197 cm.



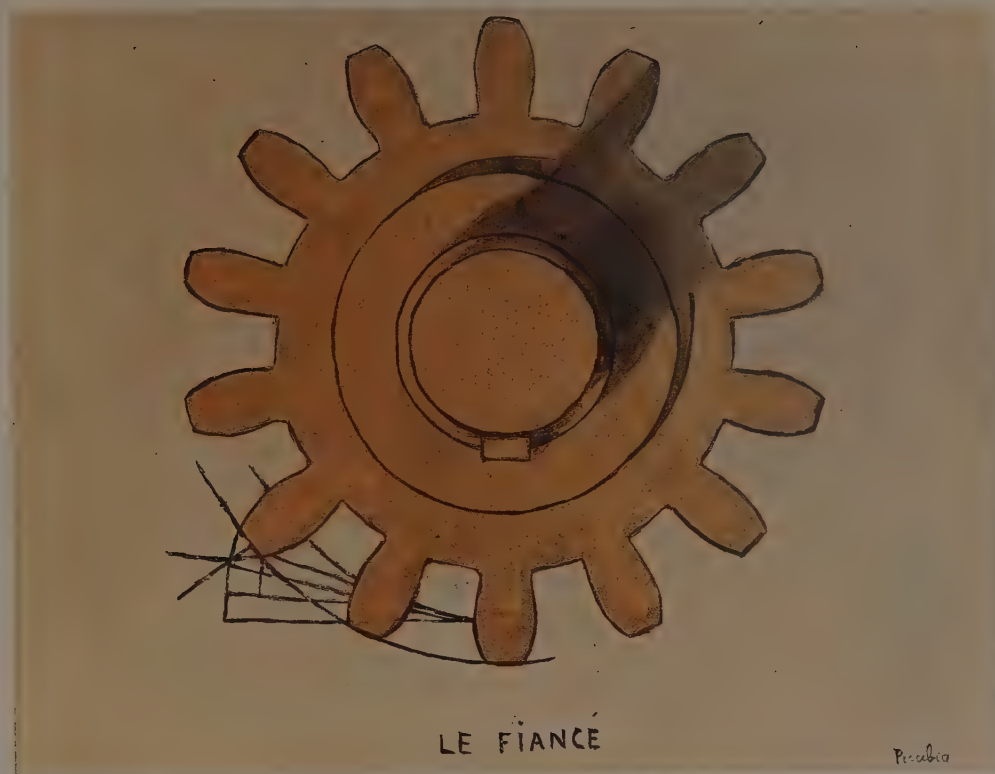
27 FORCE COMIQUE, 1913-14 (Fuerza cómica)
Acuarela/papel. 63,5 × 52,7 cm.



28 L'EMBARRAS, 1914 (El apuro)
Acuarela y lápiz/papel. 53 × 65 cm.



29 FILLE NÉE SANS MÈRE, 1915 (Hija nacida sin madre)
Lápiz, tinta/papel. 26,3 × 21,6 cm.



32 LE FIANCÉ, 1916-17 (El novio)
Oleo y gouache/lienzo. 26 i 33,5 cm.



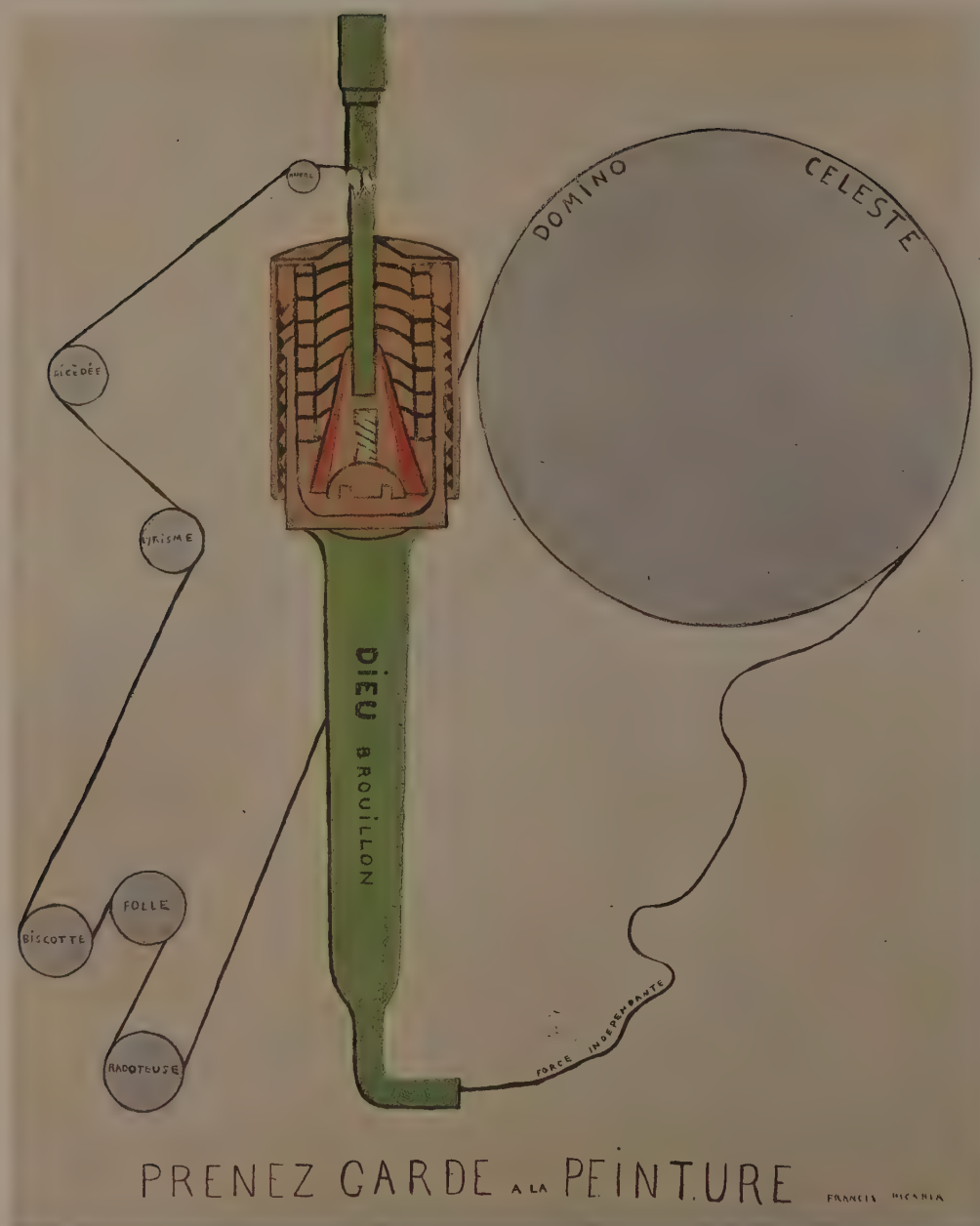
33 MACHINE, 1916-18 (Máquina)
Tinta china y acuarela/papel. 40,5 × 28,5 cm.



34 MACHINE, 1916-18 (Máquina)
Tinta china y acuarela/papel. 28,5 × 40,5 cm.



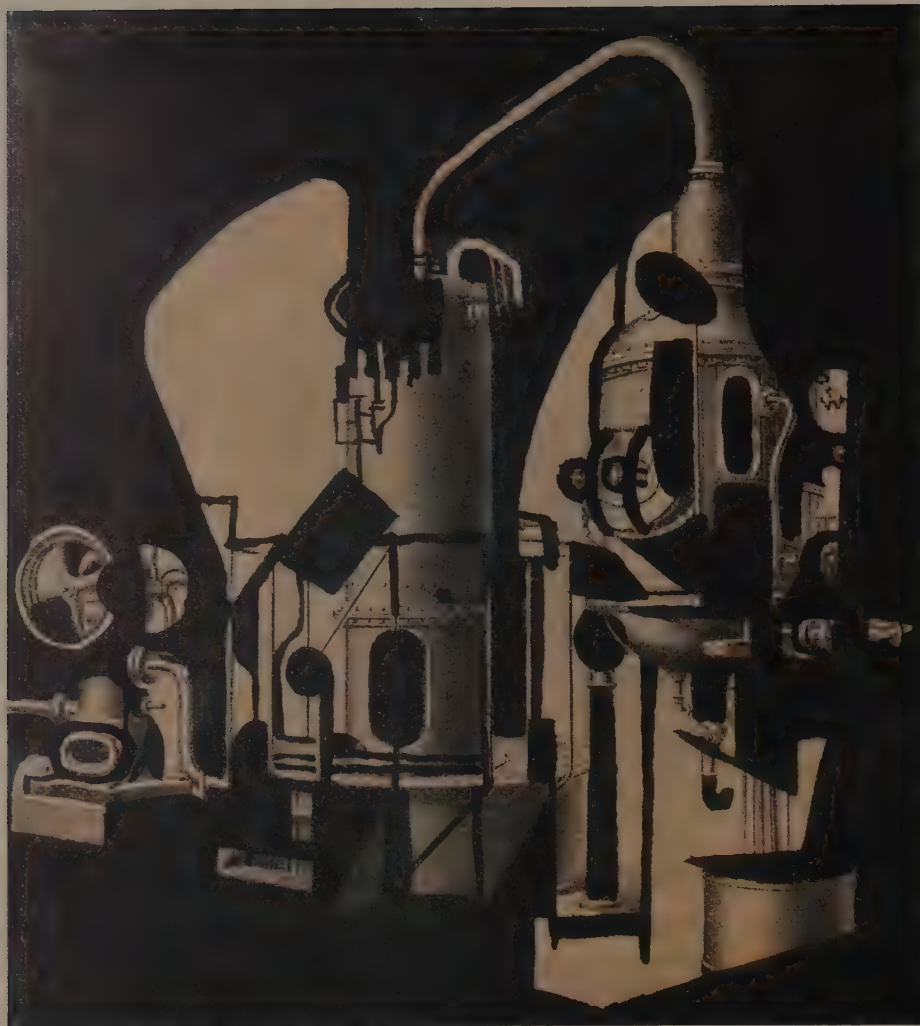
36 PARADE AMOUREUSE, 1917 (Parada amorosa)
Oleo/lienzo. 96,5 × 73,7 cm.



39 PRENEZ GARDE À LA PEINTURE, 1917-19
 (Tenga cuidado con la pintura)
 Oleo, esmalte, pintura metálica/lienzo. 91 x 73 cm.



40 ABSTRACT LAUSANNE, h. 1918
Oleo, guache/cartón. 75 × 49 cm.



41 MÉCANIQUE, 1919 (Mecánico)
Tinta/fondo impreso. 11 × 10 cm.



43 SERPENTINS, h. 1919-22 (Serpentinas)
Oleo/madera. 61 × 45 cm.

LA NUIT ESPAGNOLE



Langre Andalusia

PABLO PICASSO



58 LES MASQUES, 1922-24 (Las máscaras)
Tinta china/cartón. 24,1 × 31,5 cm.

◁ 57 LA NUIT ESPAGNOLE, 1922 (La noche española)
Ripolín/lienzo. 160 × 129,5 cm.



59 LE CAVALIER, 1922-24 (El jinete)
Tinta china/cartón. 24,1 × 31,5 cm.



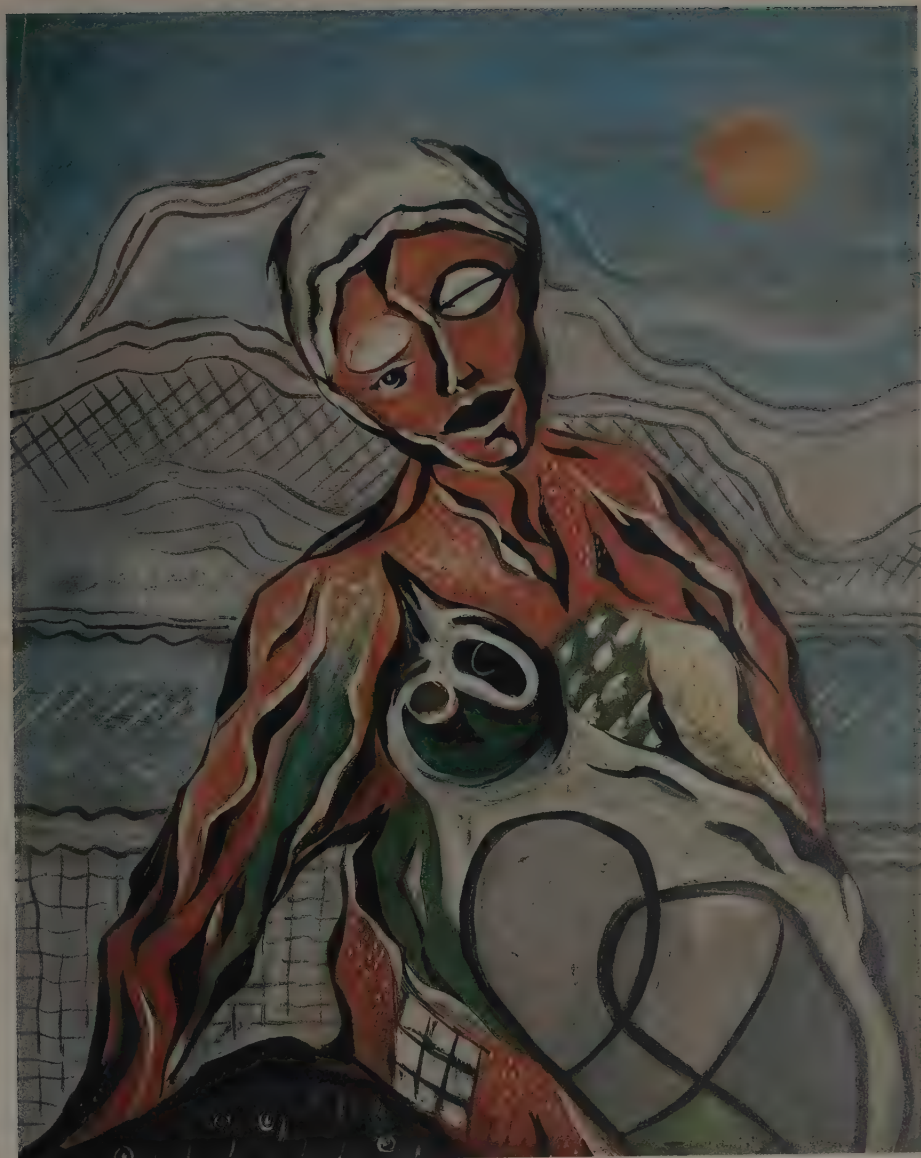
61 PORTRAIT, 1924 (Retrato)
Gouache/papel. 56,5 × 50,3 cm.



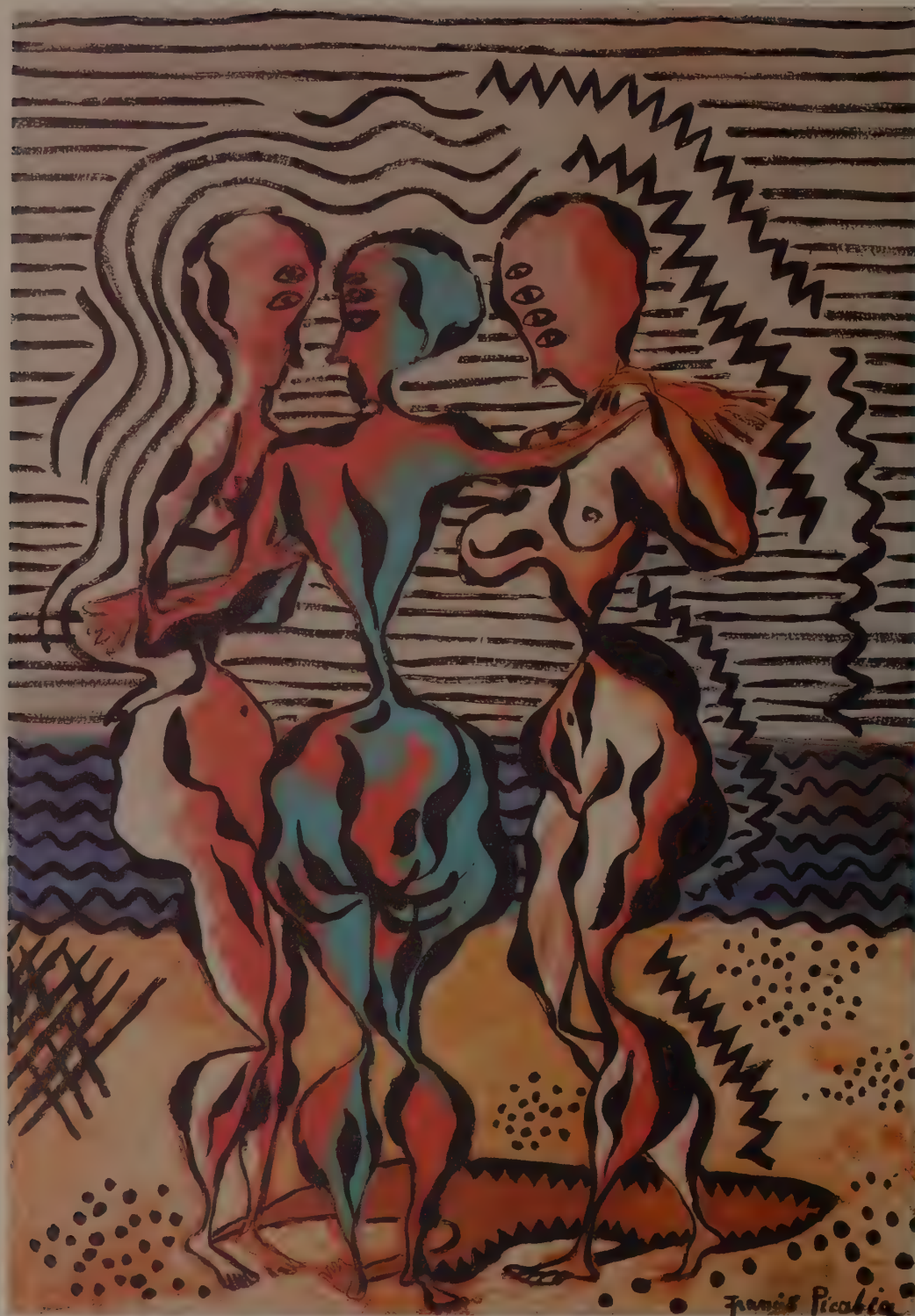
62 PAYSAGE ROSÉ, 1923 (Paisaje rosado)
Oleo/lienzo. 73 × 91,5 cm.



64 LES RÔCHERS À SAINT-HONORAT, h. 1924-25
 (Las peñas de Saint-Honorat)
 Ripolín/lienzo. 89 × 117 cm.



65 L'HOMME AU CANARD, 1924 (El hombre del pato)
Oleo/madera. 50 x 39 cm.



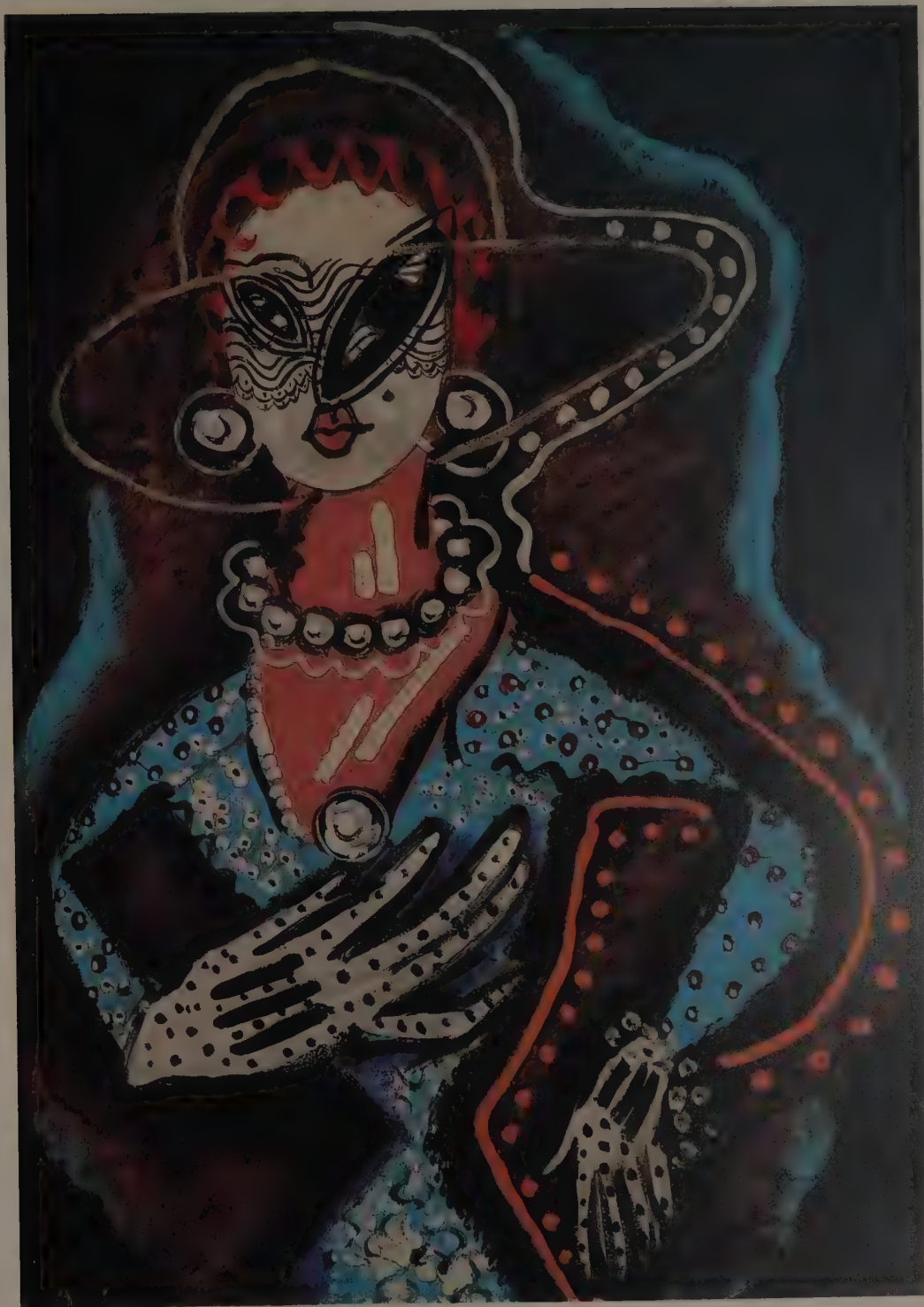
66 LES TROIS GRÂCES, 1924-27 (Las tres Gracias)
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.



68 LECTURE, 1924-25 (Lectura)
Ripolín y objetos pegados/tela. 81 × 66 cm.



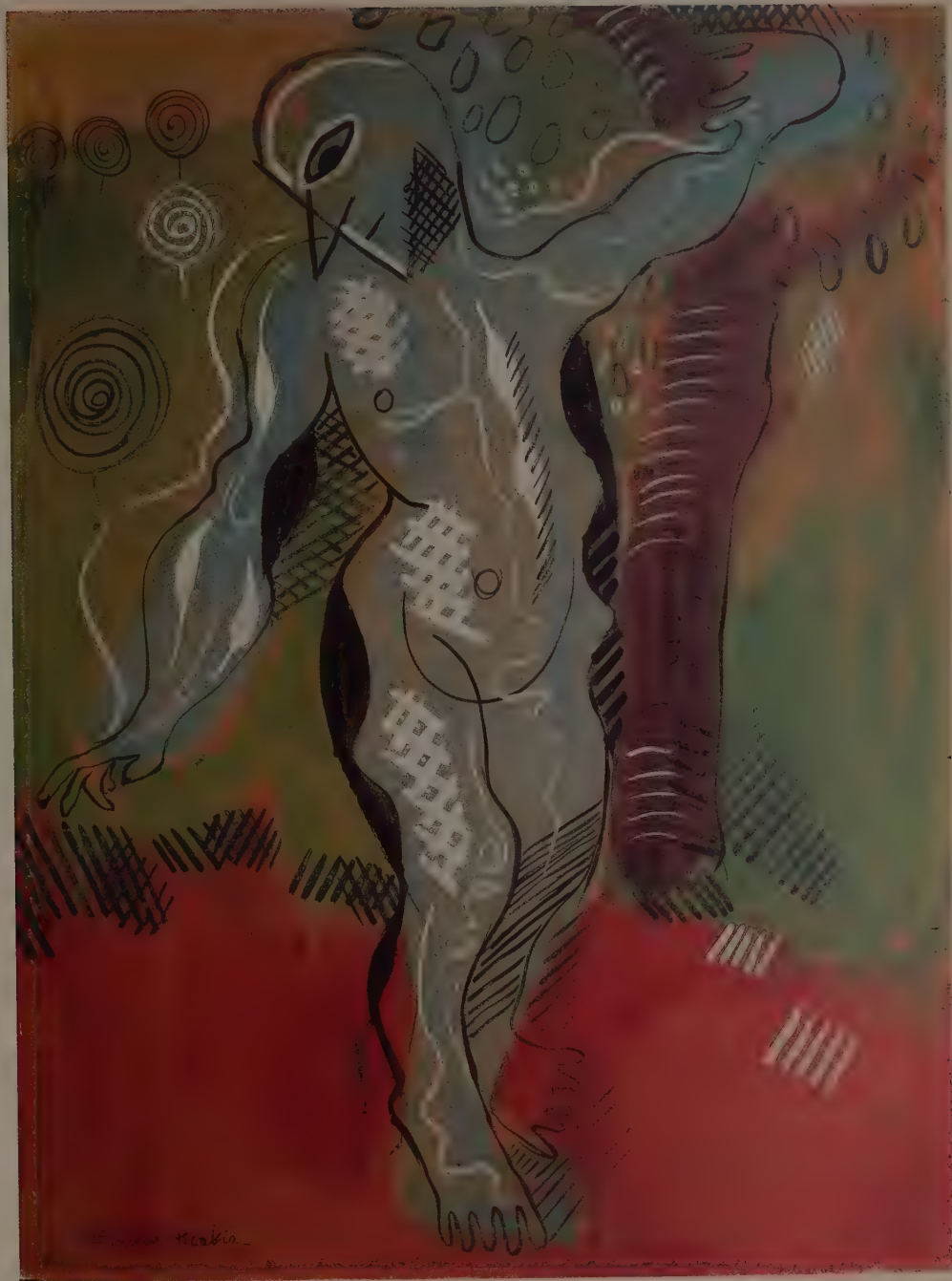
69 LA FEMME AUX ALLUMETTES II, h. 1924-25
 (La mujer de las cerillas II)
 Oleo, cerillas, pinzas de pelo, moneda/tela. 92 x 73 cm.



70 LA FEMME AU MONOCLE, 1924-26 (La mujer del monóculo)
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.



71 MONSTRE, h. 1924-26 (Monstruo)
Oleo/madera. 104 x 74 cm.



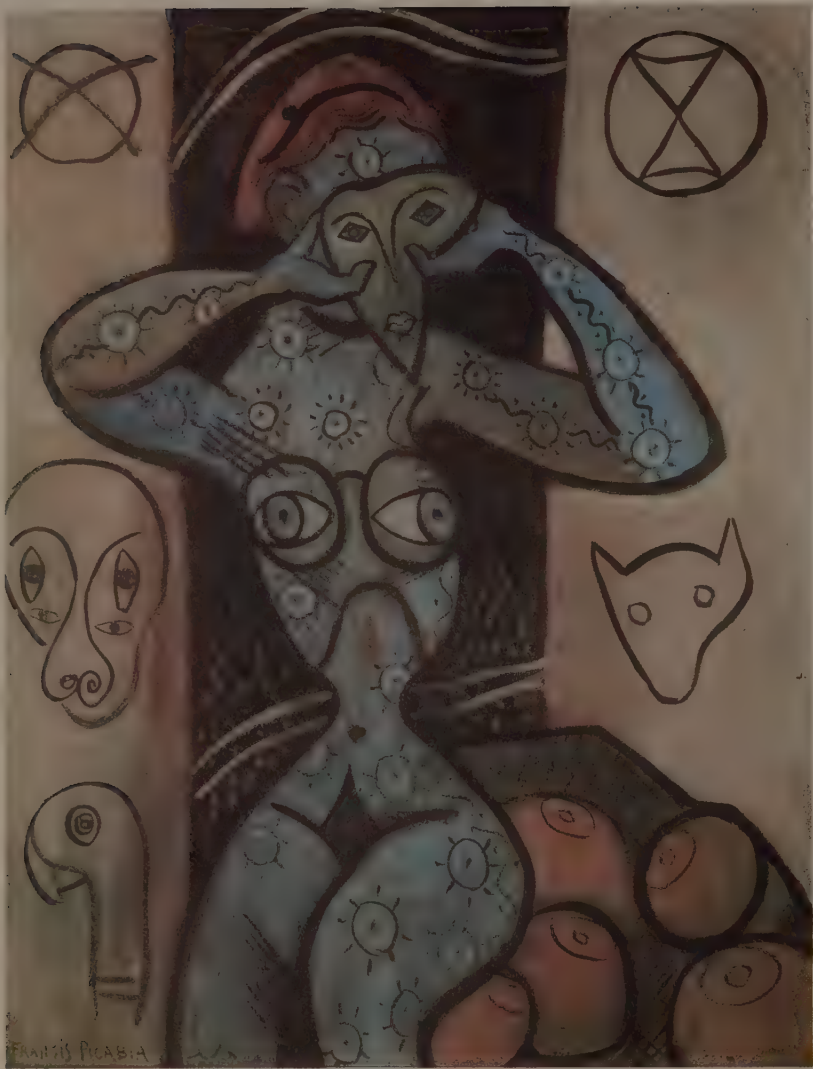
72 L'HOMME DEBOUT, 1924-27 (Homme de pie)
Oleo/cartón. 100 × 75 cm.



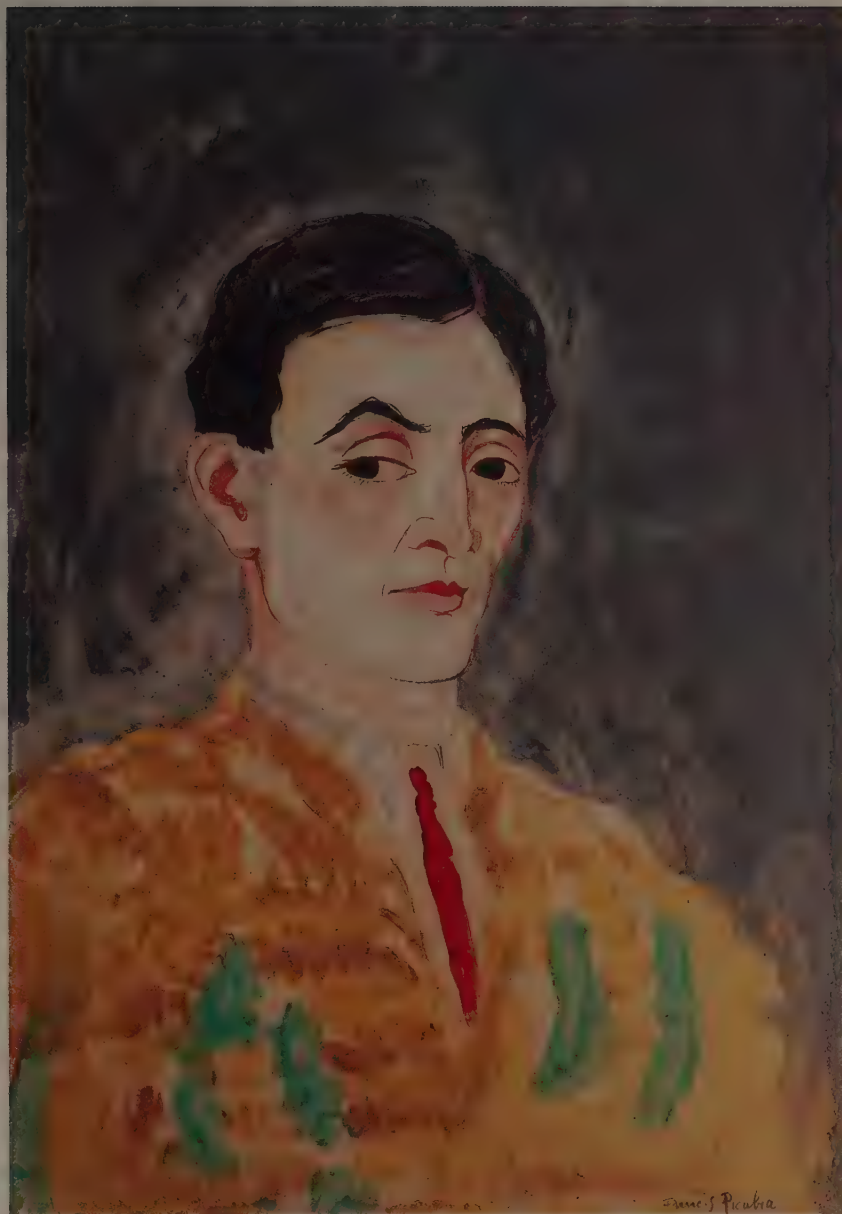
74 PREMIÈRE RENCONTRE, 1925-26 (Primer encuentro)
Oleo ripolín/Isorel. 93 x 73 cm.



75 IDYLLE, 1924-27 (Idilio)
Oleo/cartón. 75 × 105 cm.



77 LES SEINS, 1926 (Los senos)
Oleo/cartón. 99,5 × 77,5 cm.



81 AUTOPOTRAIT EN TORÉADOR, 1926 (Autorretrato de torero)
Acuarela/papel. 68 × 52 cm.



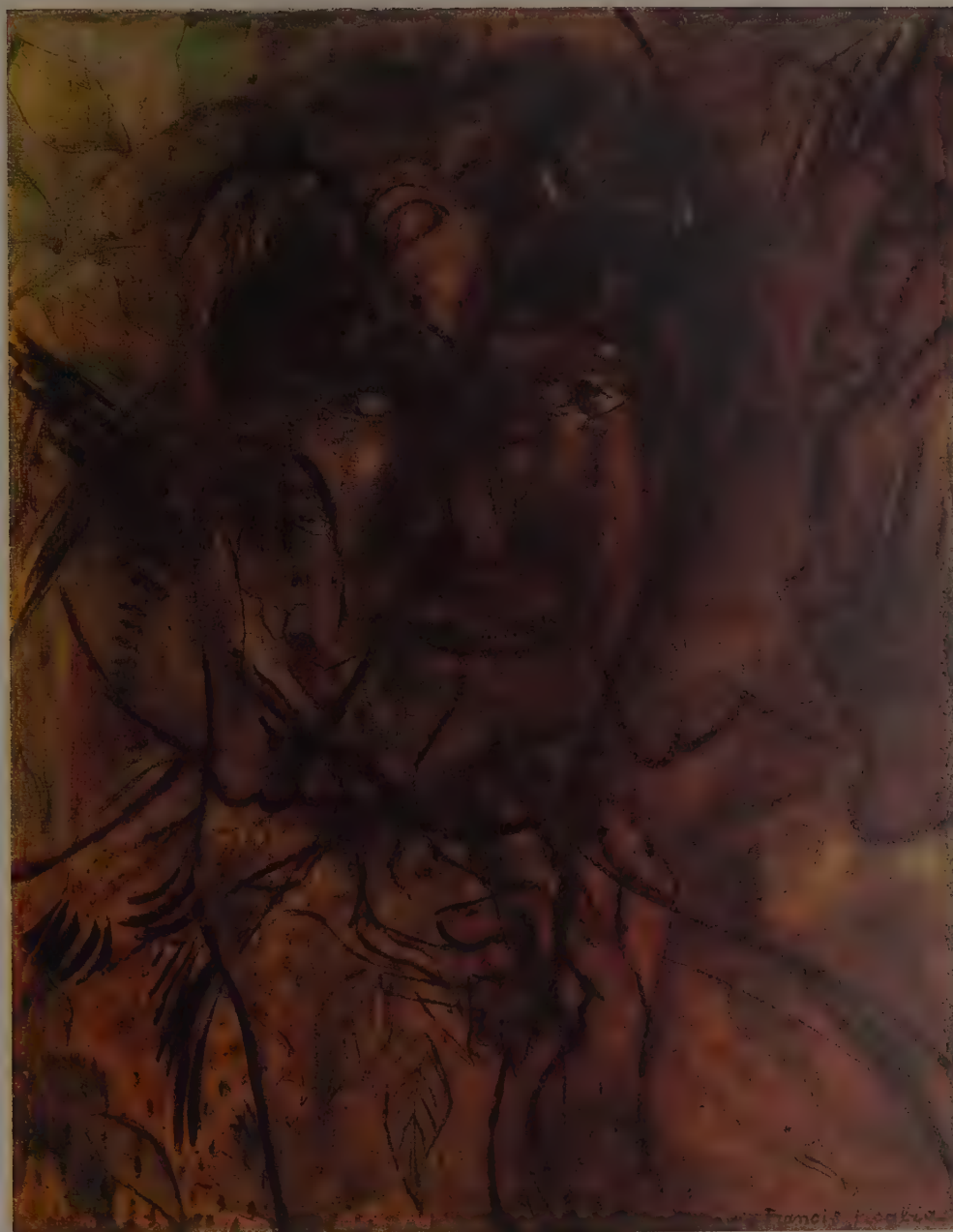
86 JÉSUS ET LE DAUPHIN, 1928 (Jesús y el delfin)
Oleo/lienzo. 106 × 78 cm.



87 IBIS, 1928
Oleo/lienzo. 67 × 56 cm.



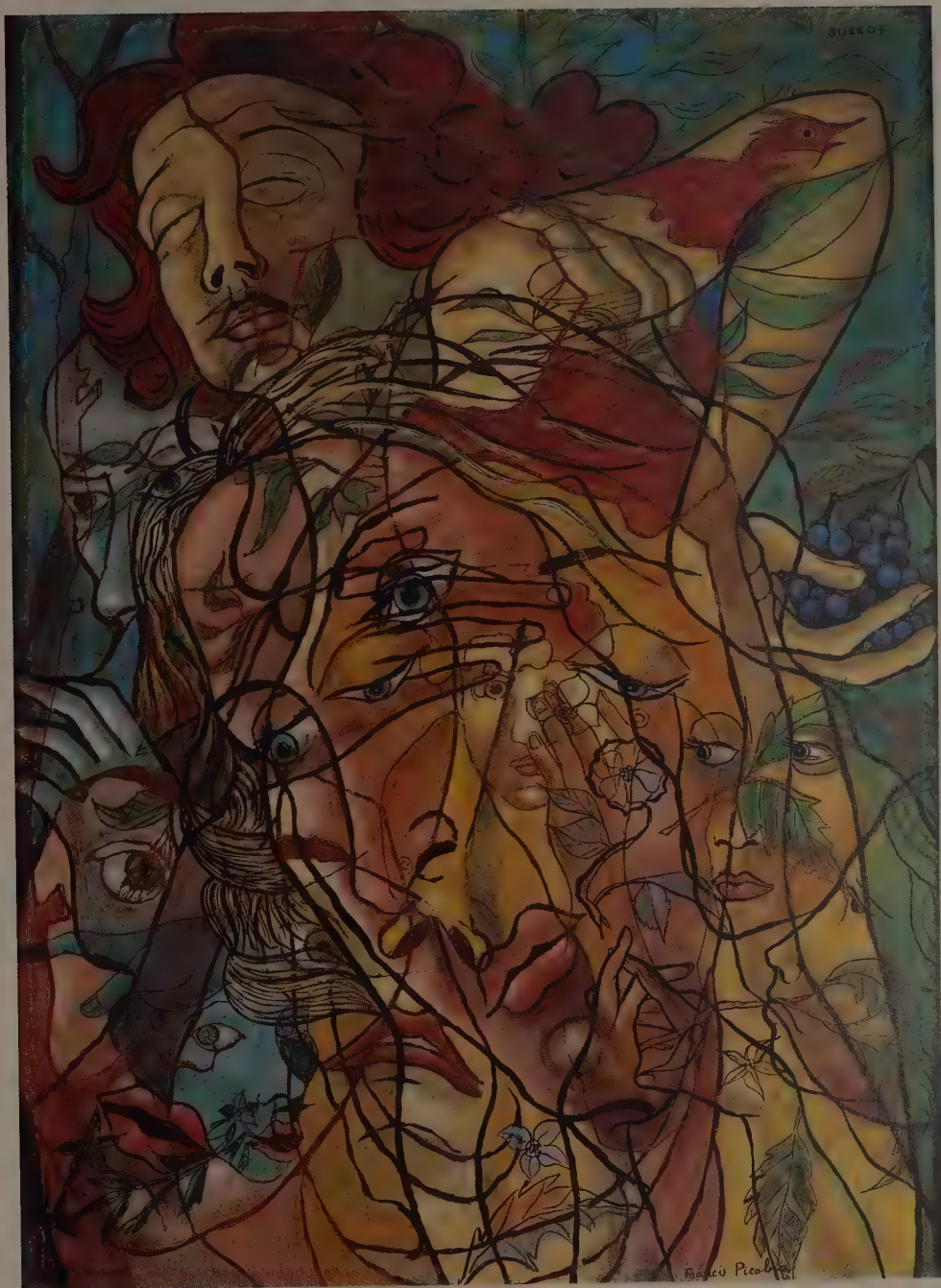
88 ROCKING-CHAIR, h. 1928-30 (Mecedora)
Acuarela gouache/papel. 106 × 76 cm.



89 PORTRAIT DE MARIE LANI, 1928-29 (Retrato de Marie Lani)
Oleo/lienzo. 100 × 81 cm.



90 JEZABEL, 1928
Técnica mixta/tabla. 99 × 86 cm.



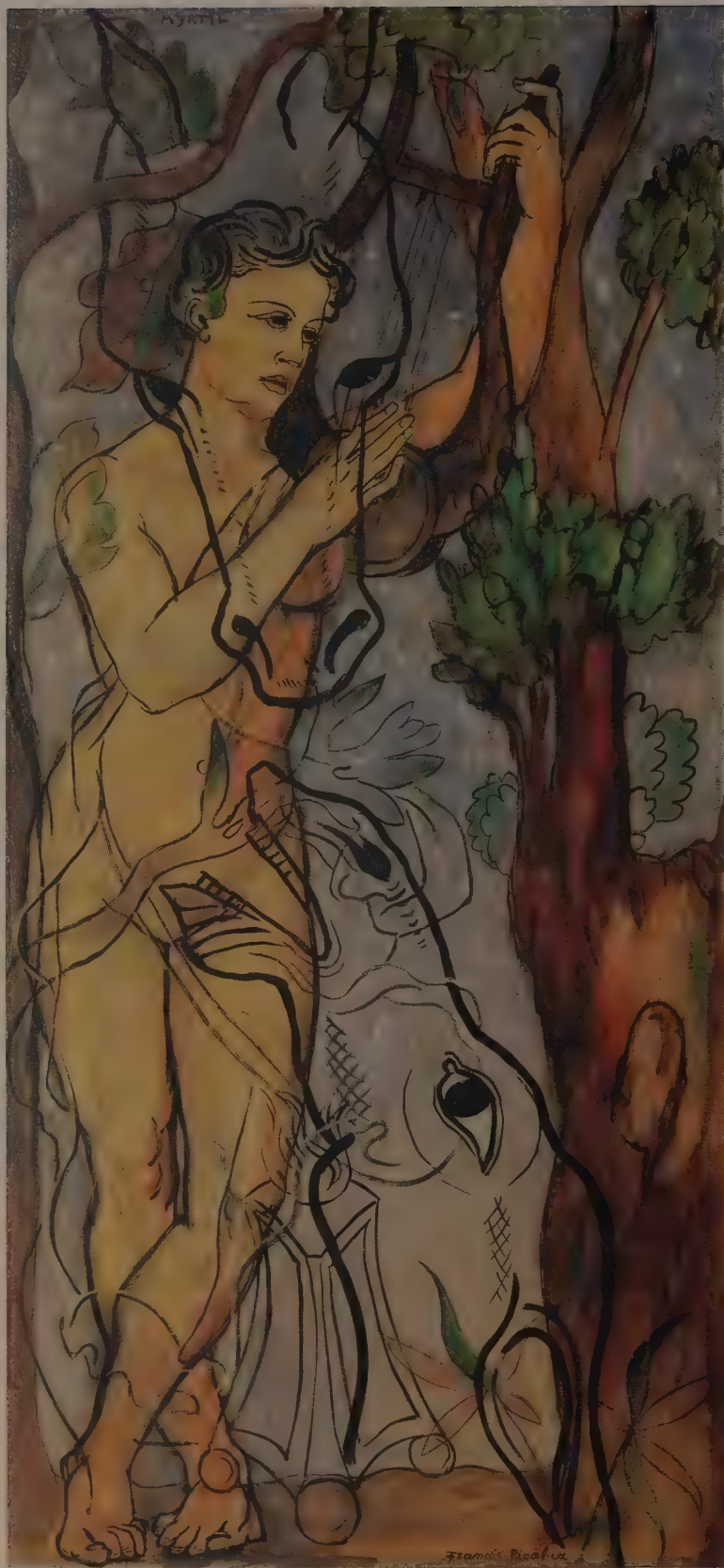
91 SUKKOT, 1928
Gouache/cartón. 100,5 × 74 cm.



92 GOLAAD, 1928
Oleo/cartón. 101 × 73,5 cm.



94 HERCULE ET LE POISSON, 1928-30 (Hércules y el pez)
Acuarela. 64 × 49 cm.



95 MYRTIL, 1929
Oleo/lienzo. 150 × 70 cm.

96 SAINT-SÉBASTIEN, 1929 (San Sebastián) ▷
Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.





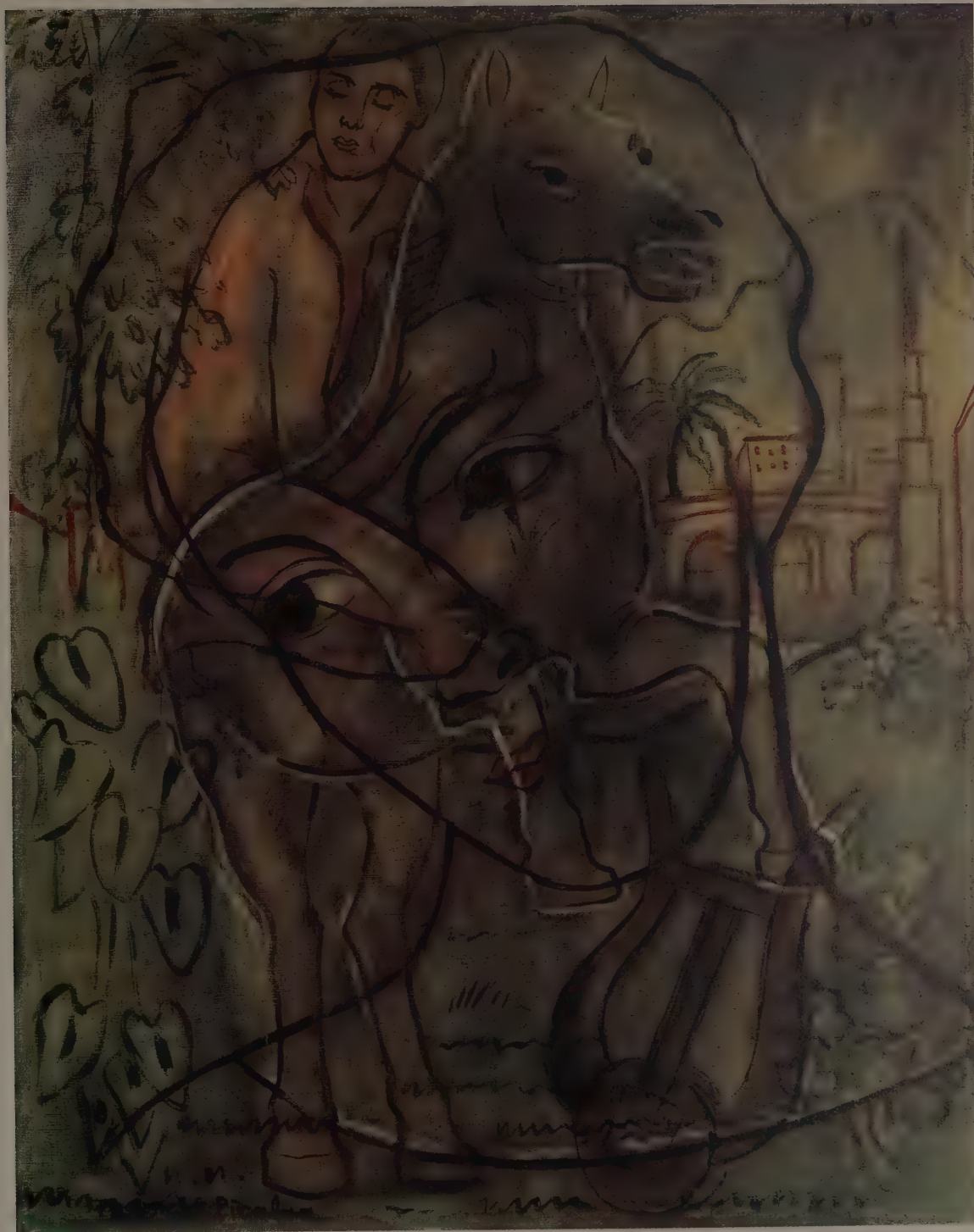
97 MINOS, 1929
Oleo/madera. 150 x 95 cm.



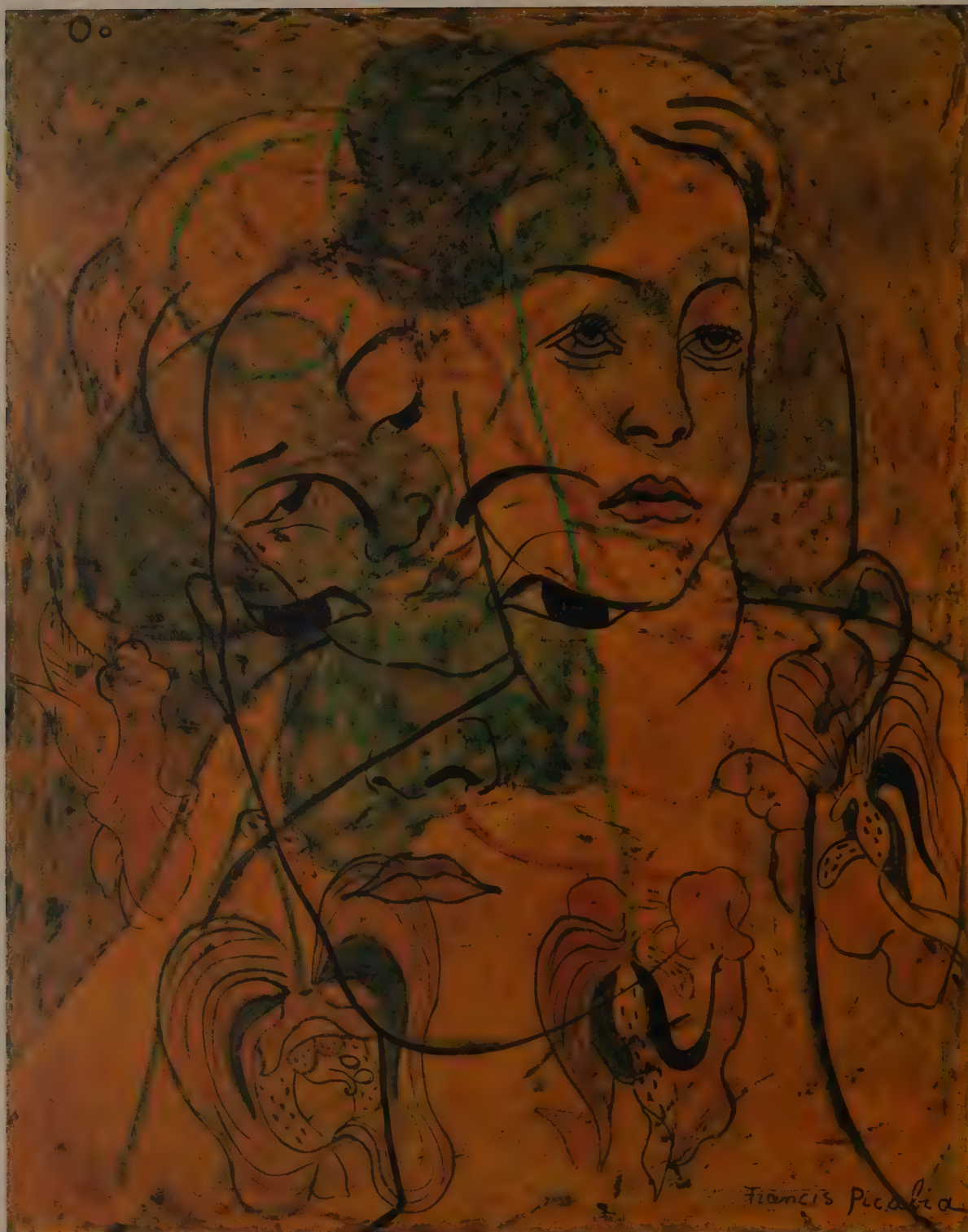
98 JUDITH, 1929
Oleo/lienzo. 195 x 130 cm.



99 ETUDE POUR INO, 1929 (Estudio para Ino)
Acuarela/papel. 62 × 47 cm.



100 IOR, 1930-31
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.



102 «00», 1930
Oleo/lienzo. 160 × 124,5 cm.



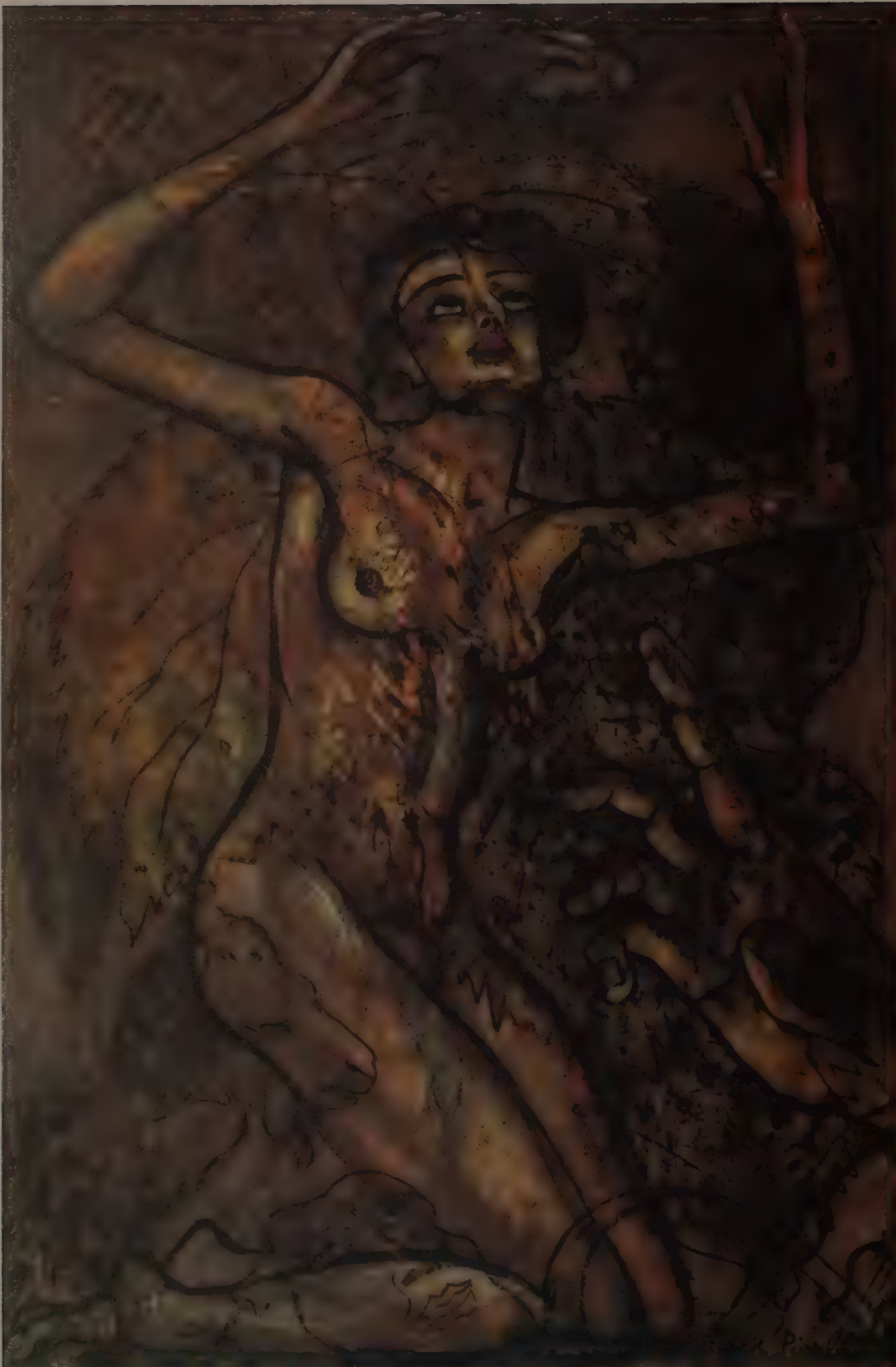
103 SAINT-ANTOINE, 1930 (San Antonio)
Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.



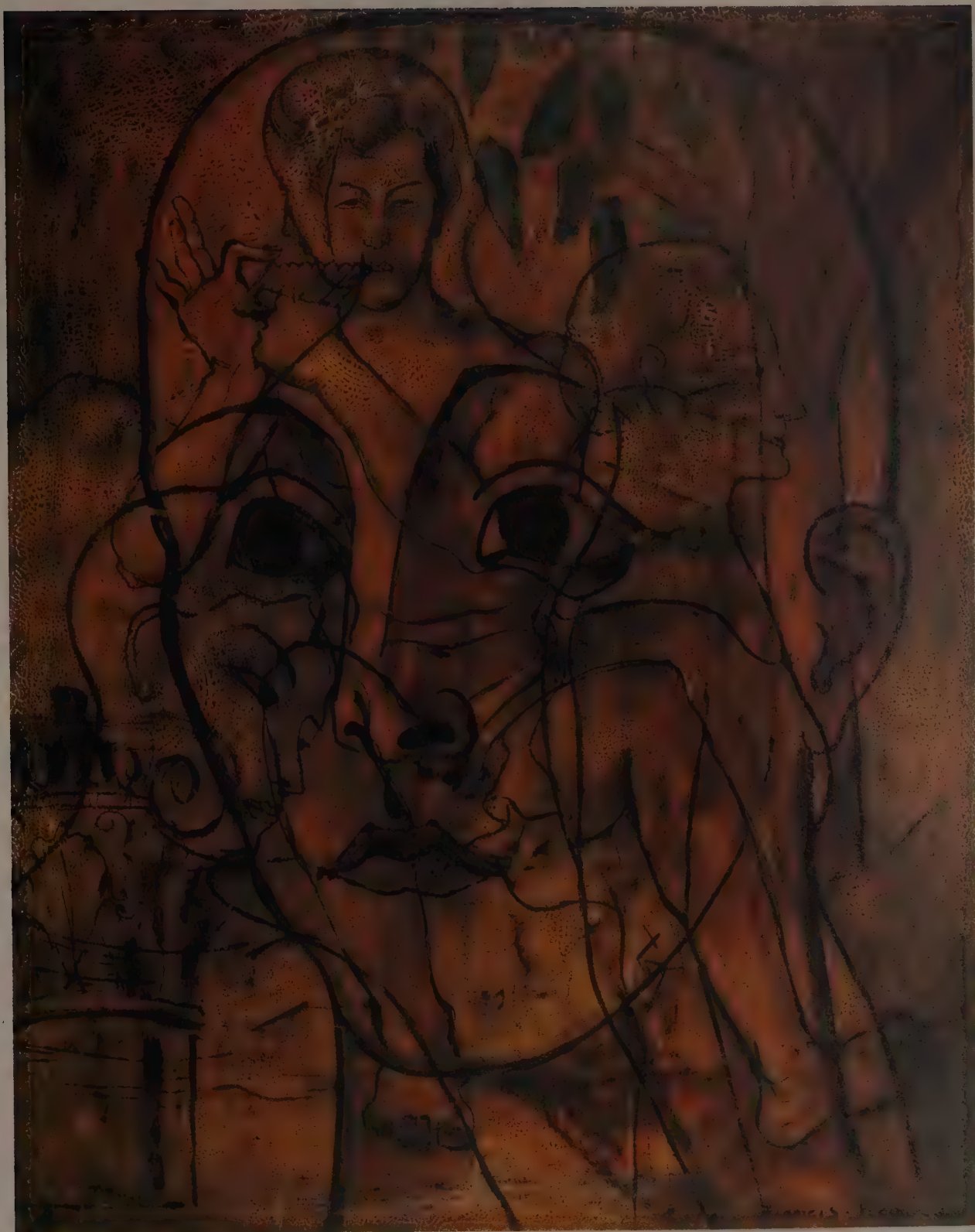
104 MÉNDICA, 1930
Oleo/lienzo. 182 x 130 cm.



105 LODOLA, 1930
Oleo/lienzo, 196 × 130 cm.



106 TAÏTI, 1930
Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.



107 CHLORIS, 1930
Oleo/lienzo. 160 × 128 cm.



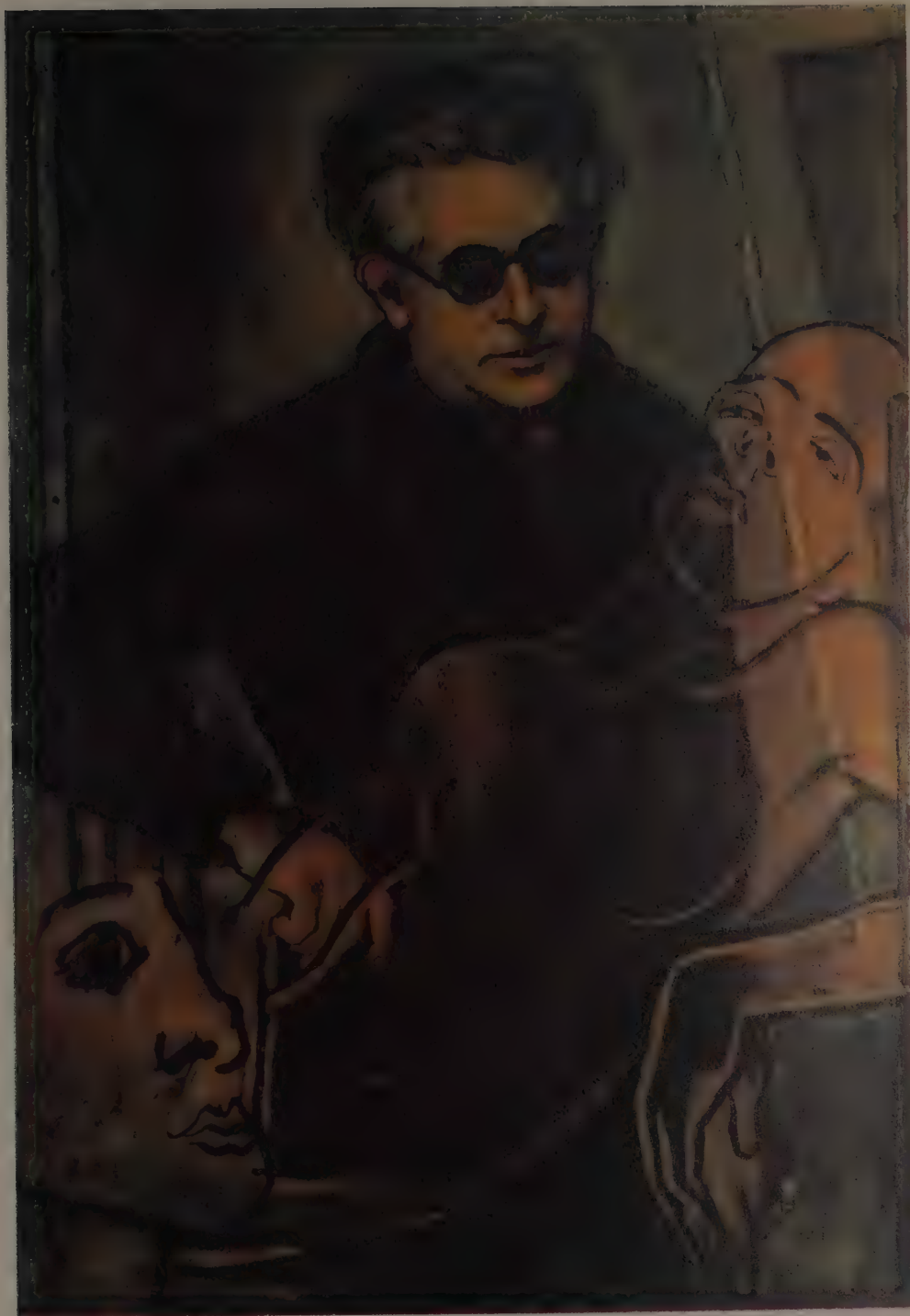
108 MÉDINA, 1931
Oleo/lienzo. 117 × 92 cm.



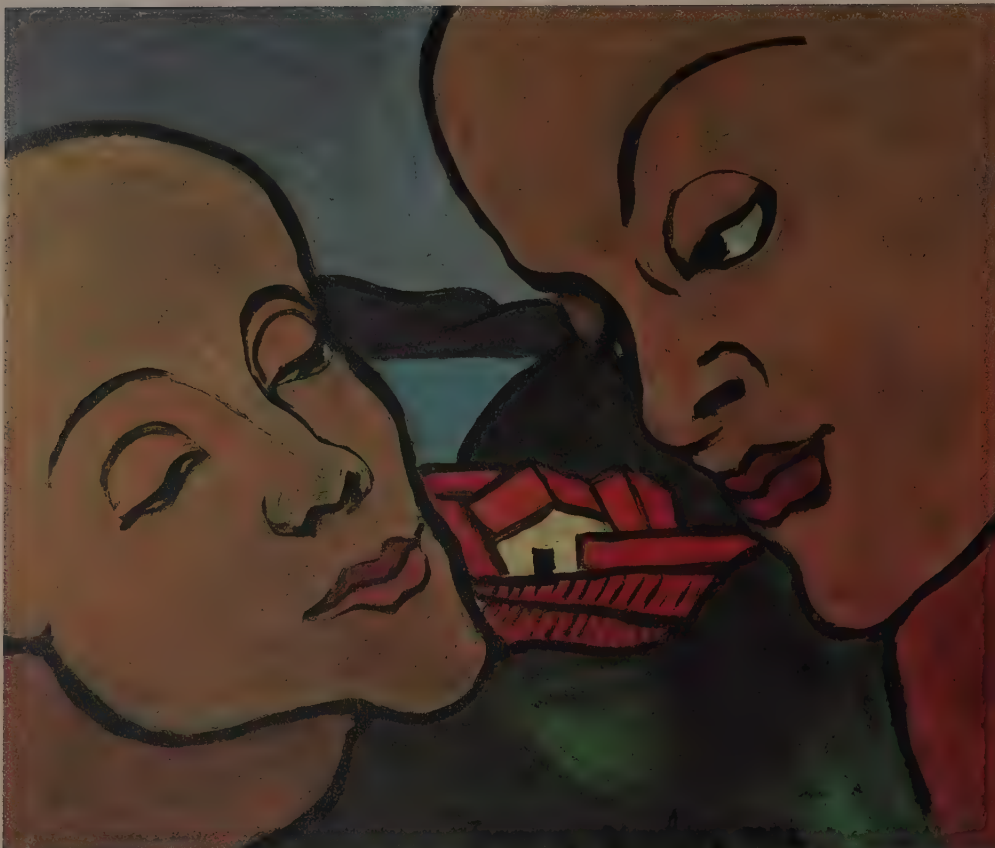
110 MELIBÉE, h. 1931
Oleo/lienzo. 215 × 130 cm.



112 PORTRAIT DE SUZY SOLIDOR, 1933 (Retrato de Suzy Solidor)
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.



113 AUTO PORTRAIT, 1934 (Autorretrato)
Oleo/madera. 116 × 82 cm.



114 DEUX TÊTES, 1934 (Dos cabezas)
Oleo/lienzo. 76 × 106 cm.



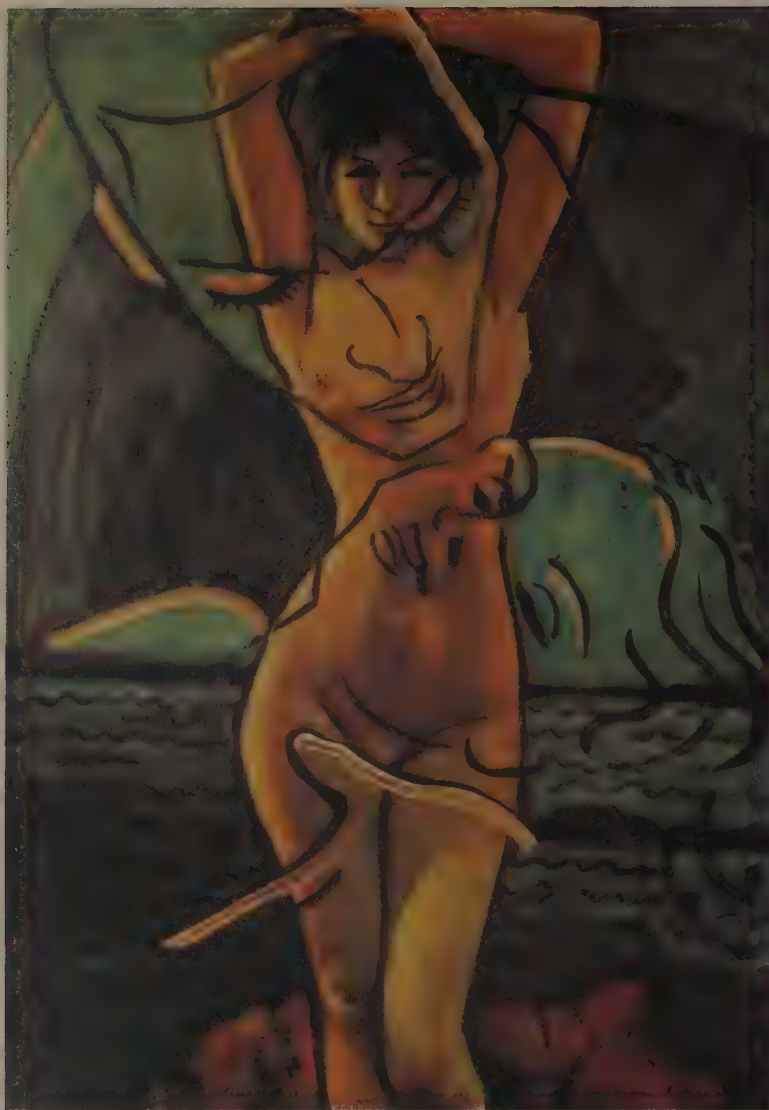
115 TABARIN, 1935
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.



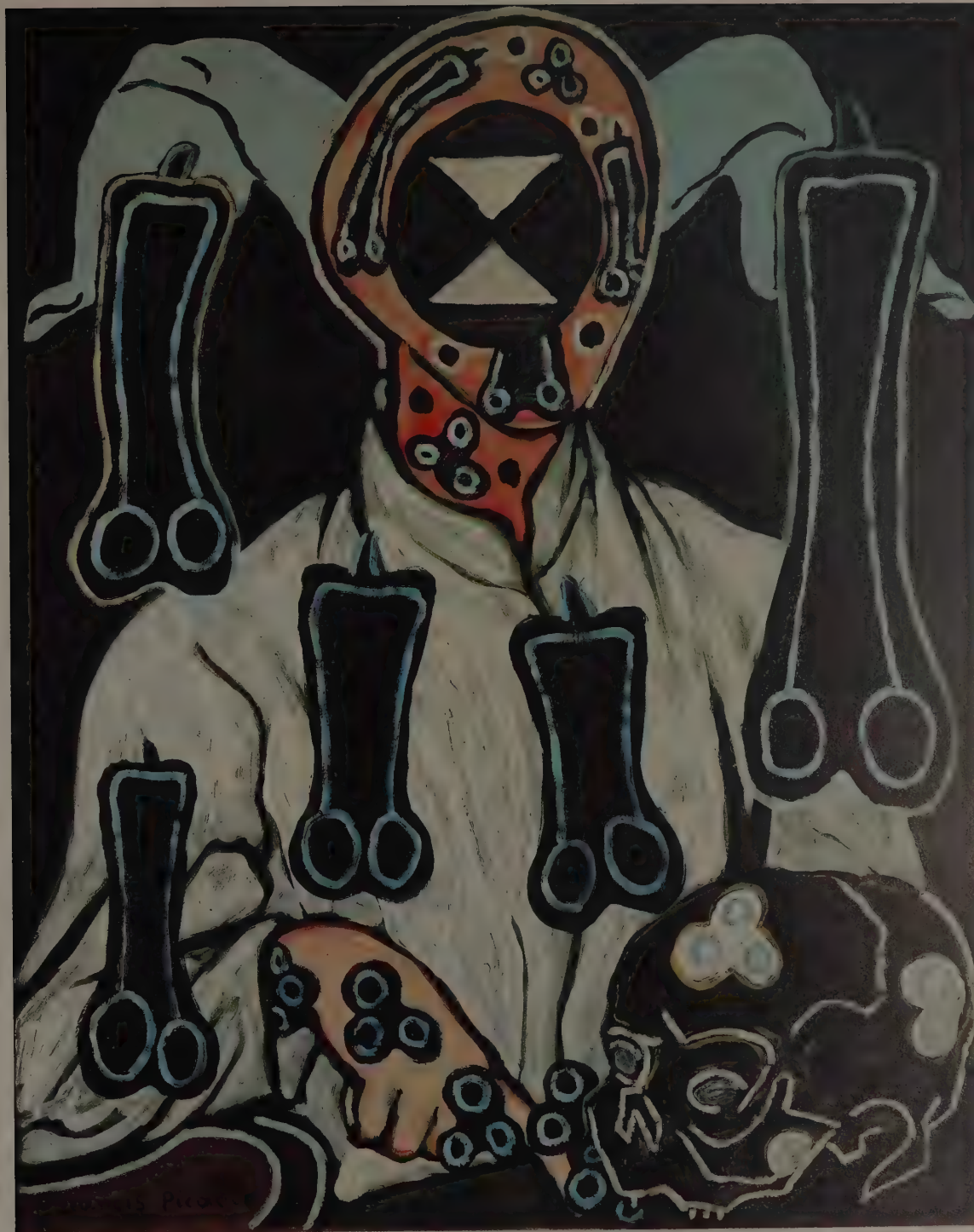
118 SANS TITRE, 1935 (Sin título)
Oleo/madera. 100 × 92 cm.



119 PIGEON BLEU, 1935 (Palomo azul)
Oleo/lienzo. 70 × 57,5 cm.



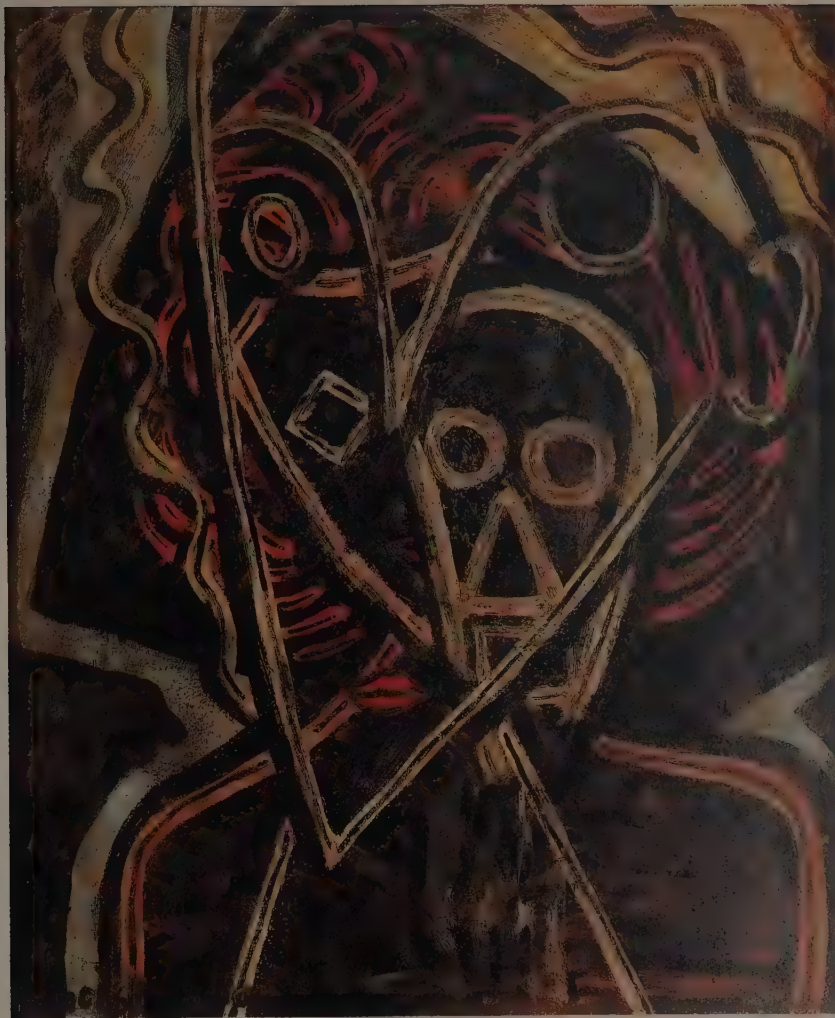
120 LE RÊVE, 1935-36 (El sueño)
Oleo/cartón. 74 × 51,5 cm.



121 PORTRAIT D'UN DOCTEUR, 1935-36 (Retrato de un doctor)
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.



122 AU THÉÂTRE, 1935-37 (En el teatro)
Oleo/lienzo. 117 x 89 cm.



123 SANS TITRE, 1936-38 (Sin título)
Oleo/cartón. 53 × 44 cm.



125 LE MEXICAIN, 1937-38 (El mejicano)
Oleo/cartón. 110 × 99 cm.



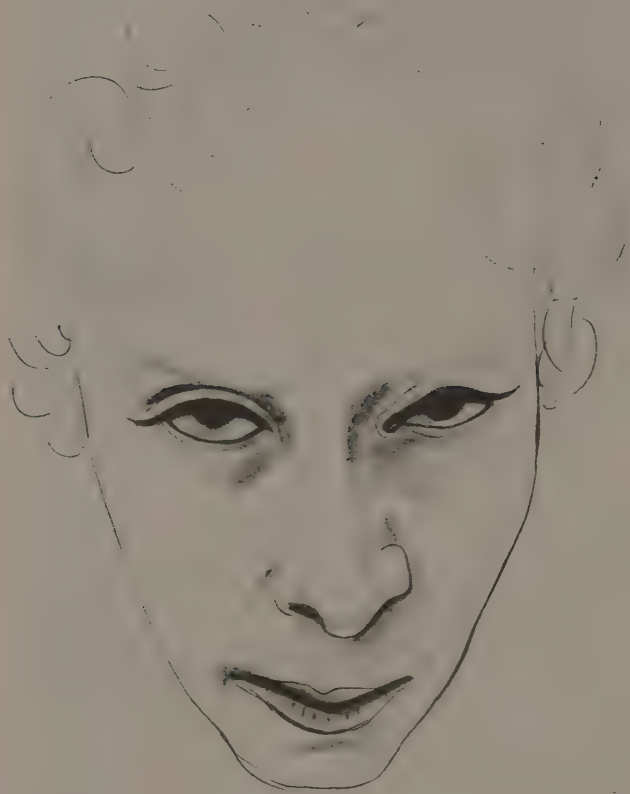
128 NU DEVANT UN PAYSAGE, 1938
(Desnudo delante de un paisaje)
Oleo/lienzo. 81 × 100 cm.



131 PORTRAIT GÉOMÉTRIQUE, 1938-39 (Retrato geométrico)
Oleo/cartón. 62,2 × 52,7 cm.

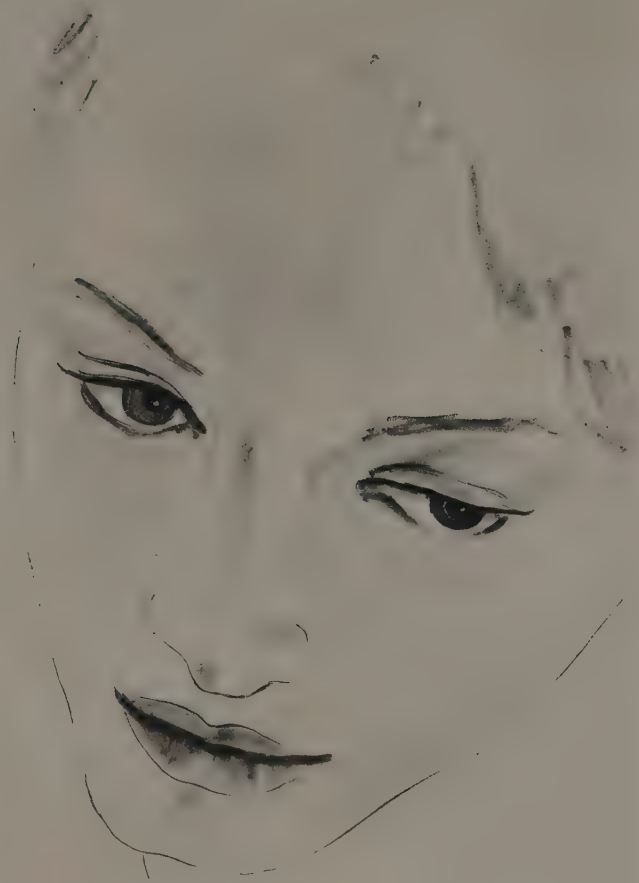


132 COMPOSITION, 1939 (Composición)
Oleo/lienzo. 91 × 73 cm.



Francis Picabia

133



Francis Picabia

135

133 TÊTE NON IDENTIFIÉE, 1930-40 (Cabeza sin identificar)
Dibujo/papel. 29 x 20 cm.

134 TÊTE D'HOMME, 1930-40 (Cabeza de hombre)
Dibujo/papel. 27 x 21 cm.

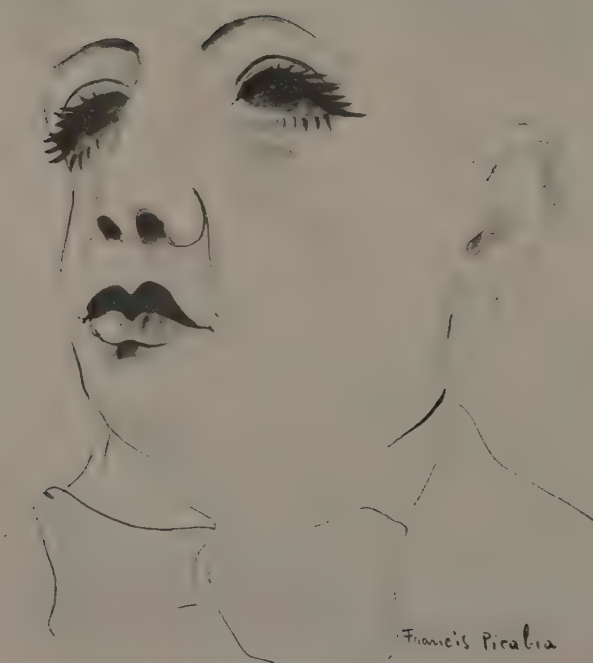
135 VISAGE DE FEMME, 1930-40 (Rostro de mujer)
Dibujo/papel. 29 x 18,7 cm.

136 FEMME NON IDENTIFIÉE, 1930-40 (Mujer sin identificar)
Dibujo/papel. 35 x 22 cm.

137 TÊTE DE NÈGRE, 1930-40 (Cabeza de negro)
Dibujo/papel. 27 x 20,8 cm.

138 MASQUE, 1930-40 (Máscara)
Dibujo/papel. 30 x 22 cm.

139 TÊTE DE FEMME, 1930-40 (Cabeza de mujer)
Dibujo/papel. 29,5 x 19 cm.



Francis Picabia

134

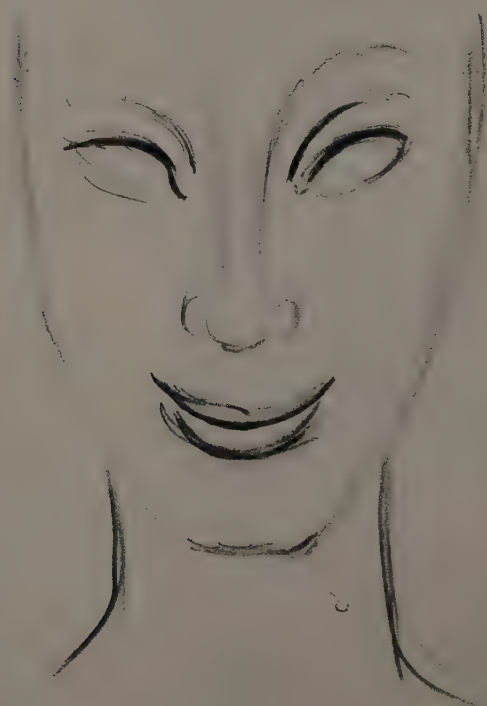


Francis Picabia

139



136



Francis Picabia



Francis Picabia

137



142 FEMMES AU BULL-DOG, 1940-42 (Mujeres con bull-dog)
Oleo/cartón. 105 × 76 cm.



144 LA CORRIDA, 1941-42
Oleo/cartón. 105,5 × 76 cm.



145 TORERO, 1941-42
Oleo/cartón. 64,5 × 53 cm.



146 IMPERIO ARGENTINA, 1941-42
Oleo/cartón. 64,5 × 53 cm.



149 LES BAIGNEUSES, FEMMES NUES AU BORD DE LA MER, 1941
(Las bañistas, mujeres desnudas a la orilla del mar)
Oleo/cartón. 92 x 72,5 cm.



150 NU DE DOS, 1940-42 (Desnudo de espaldas)
Oleo/cartón. 105 × 50 cm.



151 FEMME À L'IDOLE, 1940-42 (Mujer con el ídolo)
Oleo/cartón. 105 × 73 cm.



152 LA BRUNE ET LA BLONDE, 1941-42 (La morena y la rubia)
Oleo/cartón. 105,5 × 76 cm.



153 LE VEAU D'OR, h. 1941-42 (El becerro de oro)
Oleo/lienzo. 106,5 × 76 cm.



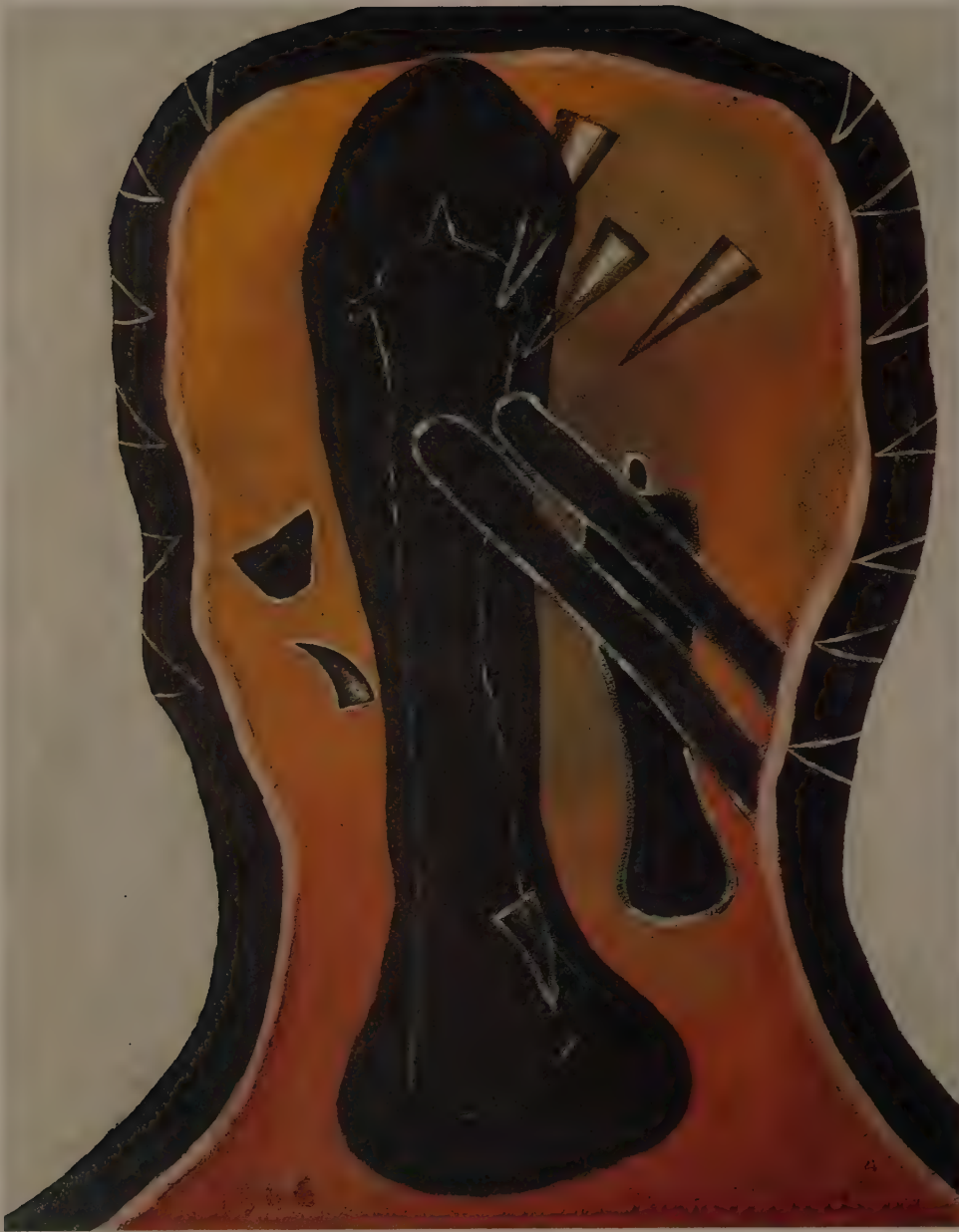
154 PRINTEMPS, 1942 (Primavera)
Oleo/lienzo. 115 × 90 cm.



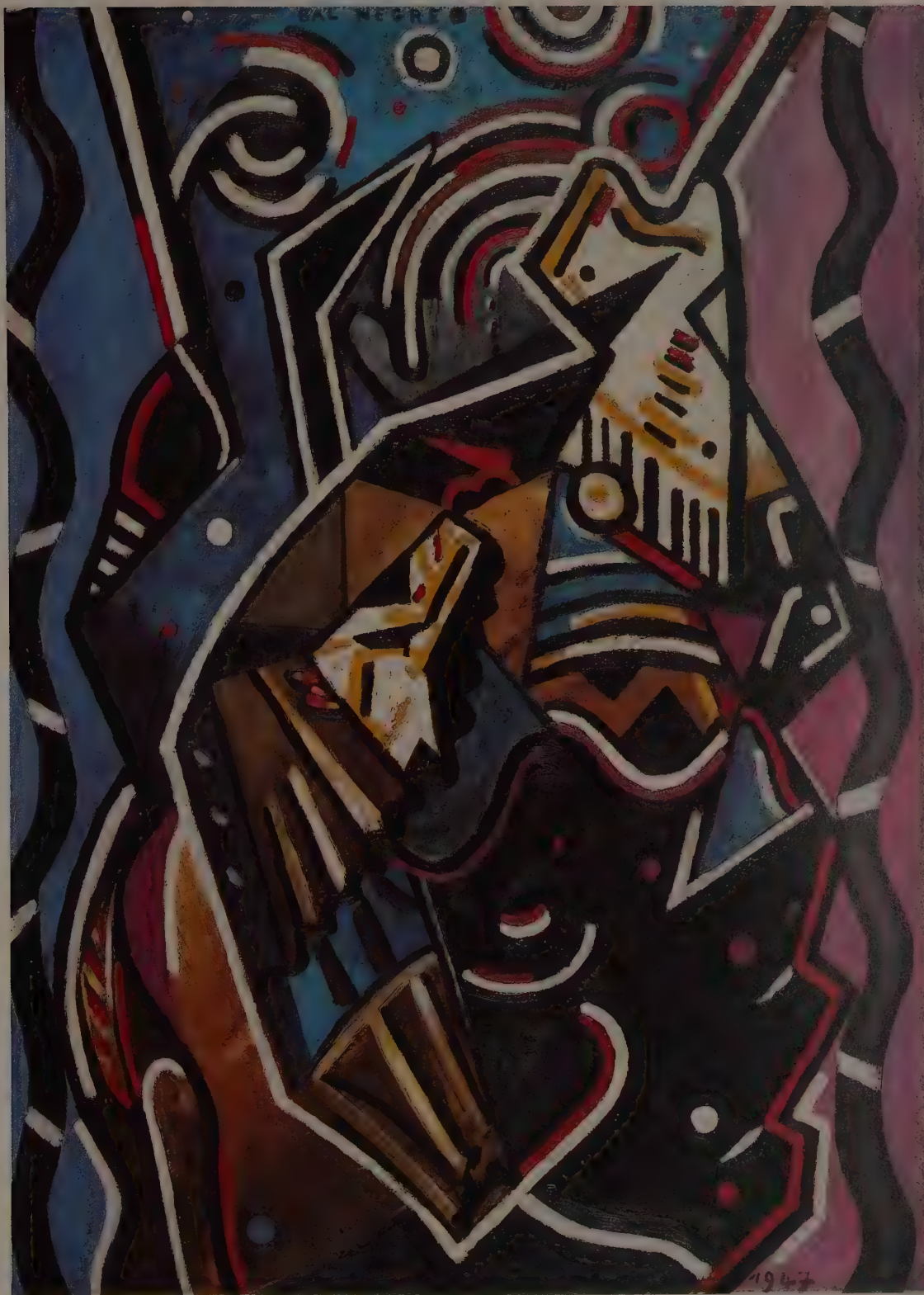
155 FEMME À LA SCULPTURE GRECQUE, NOIR ET BLANCHE, 1942-43
(Mujer con la escultura griega, negra y blanca)
Oleo/cartón. 106 x 76 cm.



156 BONHEUR DE L'AVEUGLEMENT, 1946-47
(Felicidad de la ceguera)
Oleo/madera. 151,5 x 96 cm.



157 LE NEGATEUR DU HAZARD, 1946 (El negador del azar)
Oleo/cartón. 92 x 73 cm.



158 BAL NÈGRE, 1947
Oleo/madera. 154,2 × 111,2 cm.



159 LE BRAVE, 1947 (El bravo)
Oleo/lienzo. 100 × 80 cm.

160 ERGO, 1947
Oleo/lienzo. 195 x 114 cm.





161 ABSTRAIT, 1947 (Abstracto)
Oleo/lienzo. 100 × 90 cm.



162 COMPOSITION, 1947 (Composición)
Oleo/lienzo. 91 × 72 cm.



163 BLOMET, 1947
Oleo/cartón. 48,5 × 60 cm.



164 DANGER DE LA FORCE, 1947-50 (Peligro de la fuerza)
Oleo/lienzo. 116 x 89 cm.



165 EGOISME, 1947-50 (Egoismo)
Oleo/madera. 153,5 x 110,8 cm.



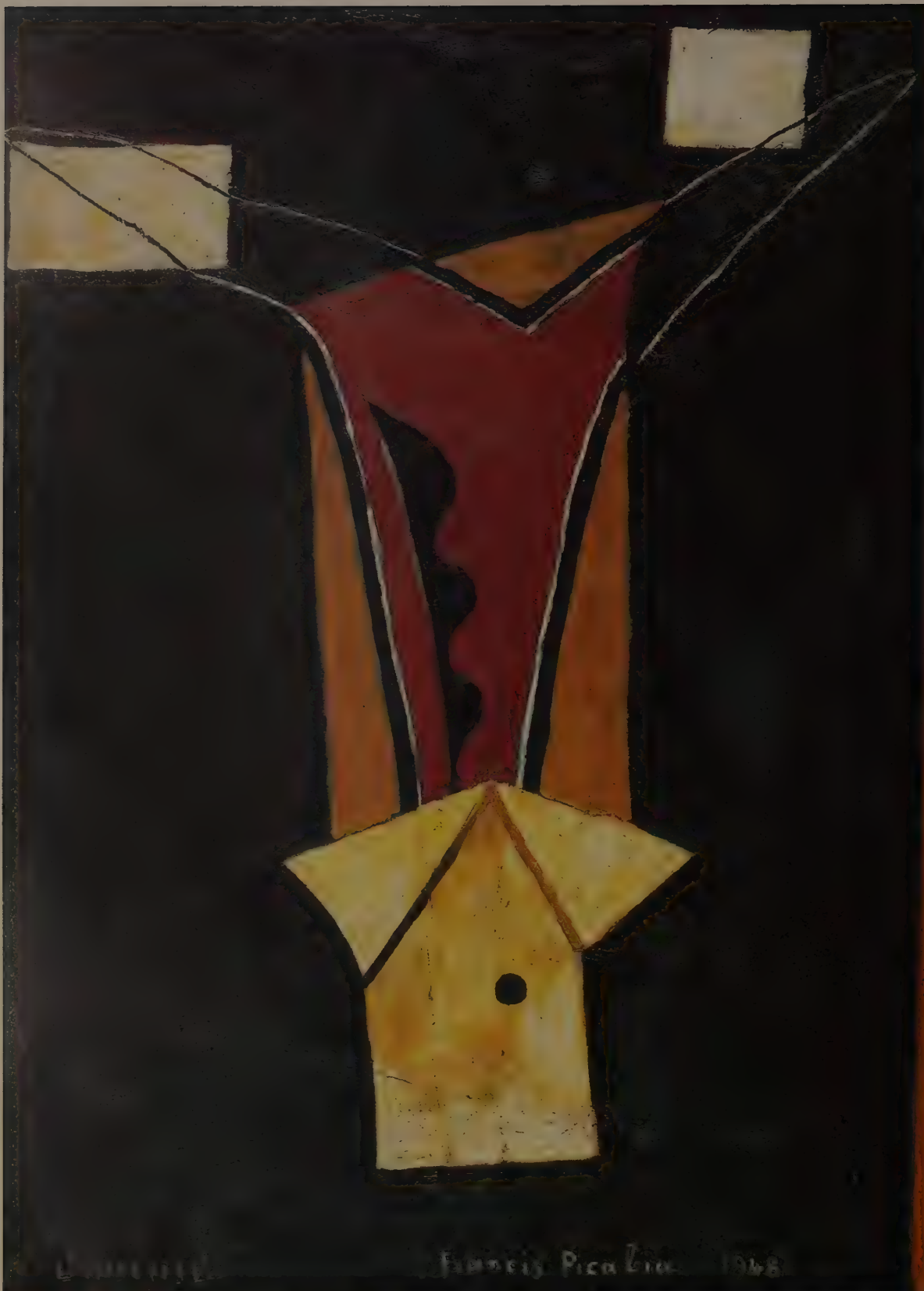
166 PETIT SOLEIL, 1948 (Sol pequeño)
Oleo/lienzo. 65 × 54 cm.



167 ARBRE EN FLEUR, 1948 (Arbol en flor)
Oleo/madera. 85,2 × 70,5 cm.



168 VEUVE, 1948 (Viuda)
Oleo/tablero. 154 × 111 cm.



169 L'INSÉNSÉ, 1948 (El insensato)
Oleo/tablero. 153 x 110 cm.



170 JE VOUS ENTEND, h. 1948 (Os oigo)
Oleo/madera. 100 × 81 cm.



171 SUZANNE, 1948
Oleo/tábla. 90 × 71,5 cm.



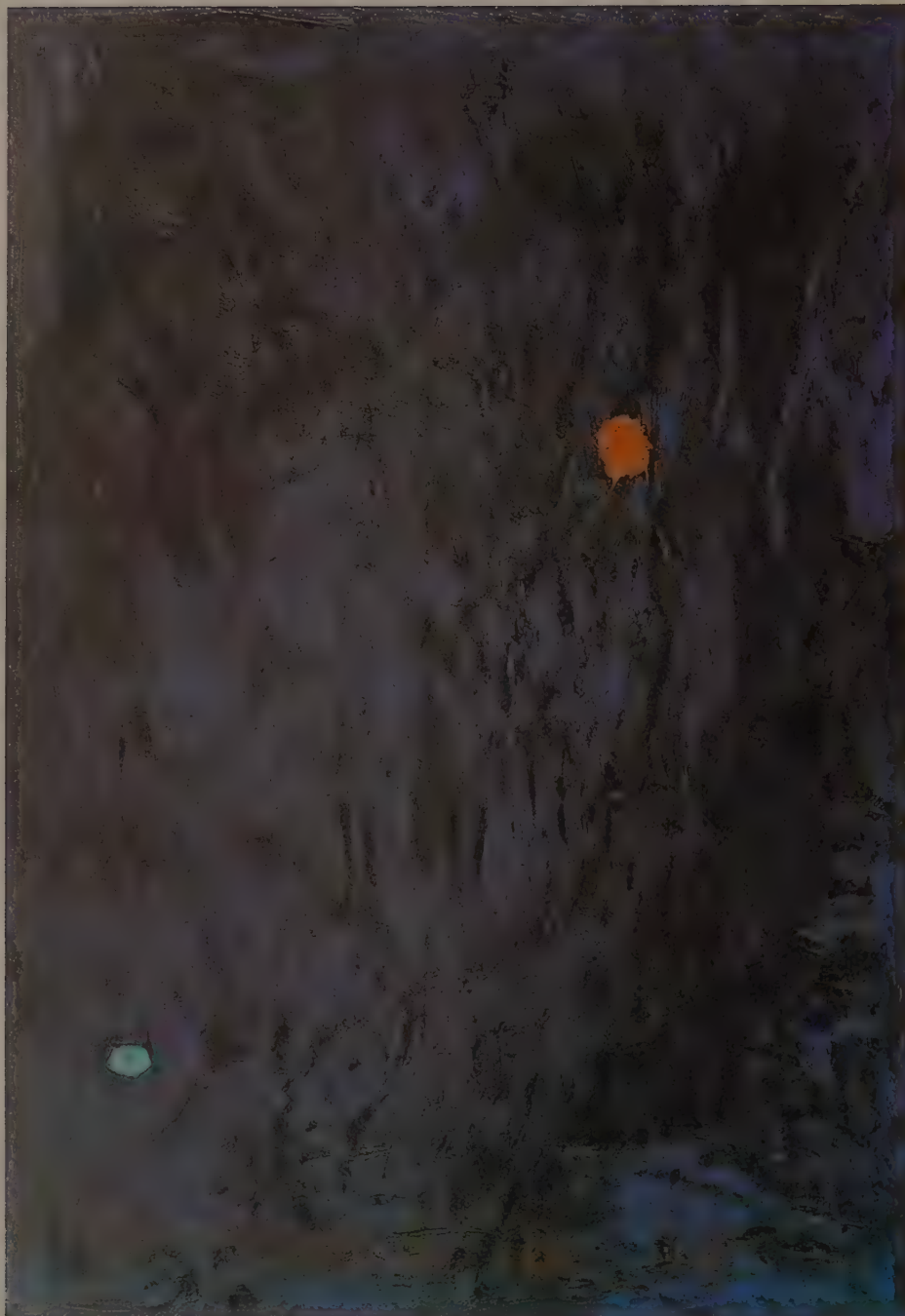
172 VENT. DÉRAISON DE LA NATURE, 1949
(Viento. Desatino de la naturaleza)
Oleo/lienzo. 92 x 73 cm.



173 JE ME DEMANDE, 1949 (Me pregunto)
Oleo/cartón. 75 × 52 cm.



175 COMPOSITION, 1949 (Composición)
Dibujo/papel. 27 × 21 cm.



176 OUTREMER, 1949 (Azul de ultramar)
Oleo/madera. 34,8 × 23,8 cm.



177 SILENCE, 1949 (Silencio)
Oleo/madera. 55 x 46 cm.



178 COMPOSITION, 1949 (Composición)
Oleo/madera. 85 × 70 cm.



179 **COMPOSITION, 1949** (Composició)
Oleo/cartón. 54,5 × 46 cm.



180 ACROBATE, 1949 (Acróbata)
Oleo/lienzo. 65 × 53,5 cm.



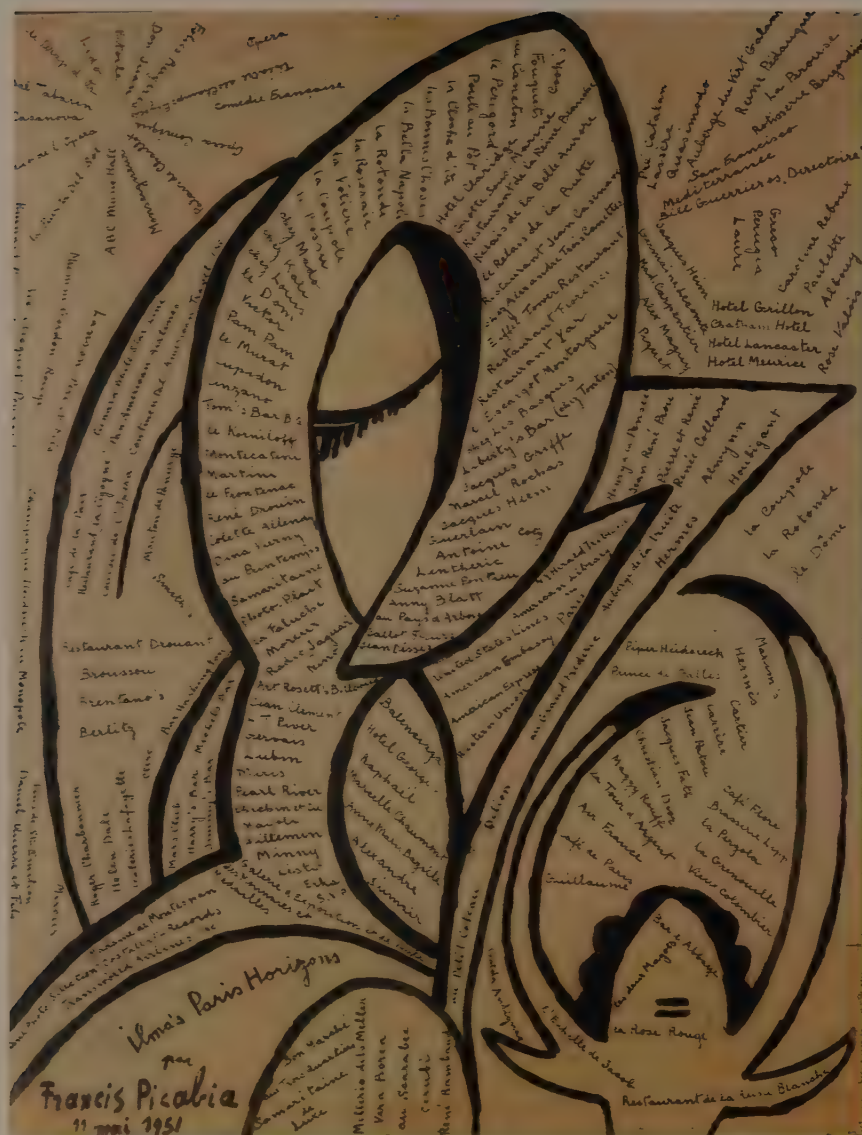
181 U, 1950
Oleo/madera. 74 × 66 cm.



182 COMPOSITION, 1950 (Composición)
Oleo/lienzo. 62 x 50 cm.



184 COMPOSITION, 1951 (Composición)
Oleo/cartón. 54 × 45,5 cm.



185 ILMA'S PARIS HORIZONS, 1951
Tinta acuarela/papel. 63 x 50 cm.



186 TABLEAU VIVANT, 1951 (Cuadro vivo)
Oleo/lienzo. 106 × 76 cm.



187 VILLEJUIF, 1951
Oleo/tablero. 150 × 95 cm.

*Guillaume Apollinaire, Hans Arp, André Breton, Gabrielle Buffet,
Jean Cocteau, Robert Desnos, Marcel Duchamp, Germaine Everling,
Pierre de Massot, Olga Picabia, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes,
Michel Seuphor y Gertrude Stein*

ESCRIBEN SOBRE

FRANCIS PICABIA



Francis Picabia, 1938

Guillaume Apollinaire

PROCEDENTE DEL IMPRESIONISMO como la mayor parte de los pintores contemporáneos, Francis Picabia había logrado transponer, con los Fauves, la luz en colores. De allí consiguió este arte enteramente nuevo en el que el color no es ya solamente colorido, ni tampoco trasposición luminosa ni tiene ya, por último, significación simbólica, porque es en sí mismo la forma y la luz de lo que se representa.

De esta manera, llegó hasta un arte donde, como en el de Robert Delaunay, la dimensión ideal es el color, y que, por lo tanto, contiene todas las demás dimensiones. No obstante, en Picabia, la forma es todavía simbólica cuando el color debiera ser formal; un arte perfectamente legítimo y que puede considerarse en extremo elevado. El color, en este arte, está saturado de energía y sus extremos se continúan en el espacio. La realidad es aquí materia. El color no depende ya de las tres dimensiones conocidas, es él quien las crea.

Este arte tiene tanta relación con la música como puede tenerla un arte que es su contrario. Bien puede decirse del arte de Picabia que quisiera ser a la pintura antigua lo que la música es a la literatura, pero no se puede decir que sea música. En efecto, la música actúa por sugestión; aquí, por el contrario, se nos presentan colores que no deberían impresionarnos ya como símbolos, sino como formas concretas. Sin embargo, sin utilizar medios nuevos, un artista como Picabia prescinde aquí de uno de los principales elementos de la pintura universal: la concepción. Para que un artista pueda, en apariencia, prescindir de él, el color debería ser formal (materia y dimensión: la medida).

Hay que añadir que la indicación del título no es de ninguna manera en Picabia un elemento intelectual ajeno al arte al cual se ha consagrado. Esta indicación debe desempeñar el papel de un marco interior, como lo hacen en los cuadros de Picasso los objetos auténticos y las inscripciones copiadas con exactitud. Debe excluir el intelectualismo decadente y conjurar el peligro de volverse literatos que amenaza siempre a los pintores. Volveremos a encontrar el equivalente pintoresco del título escrito de Picabia, los objetos auténticos, las letras y las

cifras de molde de los cuadros de Picasso y de Braque, en los cuadros de Marie Laurencin, en forma de arabescos en profundidad; en los cuadros de Albert Gleizes, en forma de ángulos rectos que retienen la luz, en los cuadros de Fernand Léger, en forma de burbujas, en los cuadros de Metzinger, en forma de líneas verticales, paralelas a los costados del marco y cortadas por raros escalones. Volveremos a encontrar este equivalente en todos los grandes pintores. Está destinado a dar una intensidad pintoresca a una obra de pintura y este papel expresa suficientemente su legitimidad.

Es así como se evita llegar a ser un pintor literario, es así como Picabia ha tratado de dedicarse por entero a los colores, sin atreverse, sin embargo, al tratar el tema, otorgarle una existencia personal. (Hagamos notar que la indicación de un título no significa que el artista trate un tema.)

Cuadros como *Paysage*, *Source*, *Danses à la source* son, por lo tanto, pintura: colores que armonizan o contrastan, que toman una dirección en el espacio, disminuyen o aumentan en intensidad para provocar la emoción estética.

No se trata en modo alguno de abstracción, porque el placer que estas obras se proponen ofrecer al espectador es directo. La sorpresa desempeña en ellas un papel importante. ¿Se dirá que el sabor de un melocotón no es más que una abstracción? Cada cuadro de Picabia posee su existencia propia limitada por el título que le ha dado. Estos cuadros representan tan poco abstracciones *a priori* que, de cada uno de ellos, el pintor podría contarnos su historia; el cuadro de las *Danses à la source* no es más que la realización de una emoción plástica natural experimentada en los alrededores de Nápoles.

Las posibilidades de emoción estética que este arte podría contener, si fuera puro, serían inmensas. Podría hacer suyas las palabras de Poussin: «La pintura no tiene otra finalidad que el deleite y la alegría de los ojos».

Picabia, quien parece aspirar a un arte de la movilidad, podría abandonar la pintura estática para abordar hoy nuevos medios (como hizo Loïe Fuller). Pero como pintor de cuadros, yo le aconsejo tratar francamente el tema (poesía), que es la esencia de las artes plásticas.

G. A.

(De *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*. París, Hermann, 1965.)



Retrato de Hans Arp

Hans Arp

FRANCIS PICABIA ES UN CRISTOBAL COLON del arte. Nadie alcanza su «indiferencia» filosófica, su facilidad creadora, su sangre fría de artesano. Navega sin brújula. Picabia descubre las «Islas Concretas» donde se devoran entre sí los señores abstractos. En los confines del mundo, en el punto más avanzado de nuestra desenfundada y extravagante civilización, al borde del gran desierto del vacío, donde incluso la irritante veleta de la vanidad se desvanece, Picabia ha oído el murmullo de la rueda de bronce que hila con ímpetu siempre creciente, el hilo llameante de un fuego negro e irreal, el hilo de la existencia humana. En esos lugares de «melancolía» moderna, Picabia conoce a un desnudo que retrocede asustado ante la imagen que le devuelve el espejo.

Este desnudo, trastornado por la repugnancia ante la figura humana que le recuerda a una medusa, se retira, tambaleándose, a un sillón y agita brazos y piernas como tentáculos. Obstinado, persevera en sus movimientos. El absurdo de la existencia le ahoga. Agita convulsivamente sus tentáculos. ¿Pretende agarrarse al vacío? ¿Pretende bosquejar su repugnancia sobre un lienzo? El desnudo opta por la aversión a la pintura y Picabia, que desprecia la tragedia, se alegra de ello. Conocí a Francis Picabia durante su visita a Zurich en 1917. Venía a saludar a sus compañeros de Zurich, como emisario de los dadaístas americanos. Tristan Tzara y yo, curiosos y emocionados, fuimos a su hotel. Nos lo encontramos muy atareado, disecando un despertador. Me vino a la mente la *Anatomía* de Rembrandt que está en el museo de Amsterdam. ¡Qué gran paso hacia lo abstracto! Acuchillaba sin piedad el despertador hasta llegar al resorte, sacándolo triunfalmente. Nos saludó interrumpiendo por un breve instante su tarea y, sin detenerse, utilizando las ruedas, el resorte, las agujas y otras partes secretas del reloj las iba estampando en hojas de papel. Enlazaba con líneas estas impresiones y añadía al dibujo frases con un sentido raro y alejado del mundo de la estupidez mecánica. Creaba máquinas anti-mecánicas. En esta época tenía una predilección sin límites por las ruedas, los tornillos, los motores, los cilindros y los tendidos eléctricos. Utilizaba

estas formás para dibujar, para pintar los secretos inconscientes de las máquinas. Lograba una auténtica floración de máquinas gratuitas. *La fille née sans mère, plaquette* de poesía que nos conmovió, se escribió en esta época. En este libro no queda rastro alguno de las esponjas resacas de la retórica, ninguna frase reluciente, ningún sostén con postizo.

Pero Picabia pulsa más de una cuerda. He conocido melodías suyas que cantan la delicada blancura y los movimientos del cisne. Signos dibujados por cisnes. Nubes con voces de mito se forman, se amplifican, desaparecen. A veces, el siroco se convierte en sirococo y Picabia da su aprobación. ¿Cómo enumerar todos sus hallazgos, sus innumerables descubrimientos? Le conozco lienzos hechos con cañas, con confetis, lienzos para harenos, lienzos para enanos. Ha pintado manojos de alas marchitas, manojos de ojos vacíos, manojos de corazones que giran sin sentido, parejas cubiertas de miosotas, cáscaras de besos. Sus desafíos y *boutades* en pintura no tienen límite.

Sus documentos, ya se trate de observar metamorfosis o de escribir un lienzo para contestar a una carta, son siempre palimpsestos céntuples. Picabia es un caso desesperado. Desde su más tierna juventud estuvo aquejado de pintura furiosa. Pinta día y noche, con todas sus fuerzas. Recubre por la noche el lienzo que ha pintado por el día y por el día el que ha pintado por la noche. Sus lienzos aumentan sin cesar. La necesidad de pintar sin interrupción se explica por un interés fanático, poseso, que va en contra de su ironía dadaísta. Este interés no conoce ni la broma ni ese espíritu de fin de siglo en el que la blasfemia es de rigor. Picabia se pierde en cuerpo y alma en el acto de la creación. El cuadro bien acabado y enmarcado no es lo que él busca. Contrario a toda verosimilitud, se acerca al acto primero del origen, de lo absoluto, y no le salvan ni todos los «Jesucristos Rastacueros» juntos.

H. A.

(Publicado en *Art d'aujourd'hui*, núm.º 6, enero 1950.)



MAN RAY. André Breton

André Breton

NO HAY MUCHO QUE DECIR sobre Francis Picabia y no porque no se lo merezca, sino porque cualquier comentario sobre su obra sería superfluo y sólo podría considerarse un acto de incompreensión. Toda la actividad de Picabia se opone violentamente a esa sobrecarga. Corregirse, lo mismo que repetirse ¿no es en realidad ir en contra de la única oportunidad que tenemos a cada minuto de sobrevivir? No has cesado de correr y cualquiera que sea la distancia que creas haber interpuesto entre ti y ti, dejarás siempre en tu camino nuevas estatuas de sal. ¿Acaso vas a ser el único entre todos a quien nunca le falle el corazón? Y que no se me objete que Picabia morirá algún día; basta con que por el momento eso me parezca insensato.

Soy aún lo suficientemente joven como para asombrarme —acaso debería añadir para congratularme— de no encontrar a Picabia en una misión oficial, internacional, con poderes ilimitados, cuyo objetivo, difícil de definir, rebasara singularmente el de la poesía y el de la pintura.

Y es que somos, cada vez más, presa del aburrimiento y si no tenemos cuidado, pronto ese «monstruo delicado» nos habrá hecho perder todo interés por lo que sea, con otras palabras, nos habrá privado de toda razón para vivir. El ejemplo de Picabia nos presta aquí una gran ayuda. Alguien me contaba que en Nueva York, entre los visitantes que se apretujan en las galerías de arte los días de inauguración siempre hay algunos que sólo van a echar un vistazo desilusionado a las paredes y a informarse deprisa sobre el nombre del próximo que va a exponer. Si por un imposible, tal hecho se produjera durante una exposición de Picabia me gustaría que se contestara:

Francis Picabia. Hasta tal punto es cierto que en este tipo de cosas sólo se puede ganar con el cambio y que también el hombre que más nos cambia de Picabia es Picabia.

Nos faltan ojos para abarcar ese inmenso paisaje y, al hacerlo, la emoción de lo *nunca visto* apenas nos deja tiempo para respirar. El impulso calculado en función de su quiebra y en previsión de nuevos impulsos; un pensamiento que no responde a ninguna otra necesidad conocida que la de la fe en

su propia excepción; esa perpetua seguridad en la inseguridad que le confiere el elemento peligroso sin el cual correría el riesgo a su vez de hacerse docente; el sentido del humor, inaccesible a las mujeres que, más allá de la propia poesía, es lo que mejor puede oponerse a la movilización, militar o artística, así como a la movilización «dadá», cosa muy divertida (el humor y el escándalo que de él se deriva); todos los talentos también, con el secreto de hacer uso de ellos sin delectación particular, como se hace uso de la suerte en el juego; el amor por encima de todo, el amor incansable cuyo lenguaje y encantadoras maquinaciones reproducen estos libros: *Cinquante-deux miroirs, Poésie ron-ron*, hacen que seamos bastantes los que al despertarnos cada mañana quisiéramos consultar a Picabia, como a un maravilloso barómetro, sobre los cambios atmosféricos acaecidos durante la noche.

Noche que para muchos es una noche completa y no creo que la siguiente anécdota cause gran sensación. Pero me la contó Picabia y merece atravesar estas líneas como un rayo de luz: en una ocasión Picabia fue a ver una exposición de pintura en Lausana en compañía de uno de sus amigos, M. S. S., de la alta nobleza persa y el joven, que por fortuna había permanecido ajeno a nuestra «cultura», le dijo:

«La verdad es que todos estos artistas son solo unos principiantes, todavía están copiando manzanas, melones y tarros de confitura» y, como le objetaran que estaban muy bien pintados añadió: «Lo bello es saber pintar algo inventado. Ese señor, Cézanne, como ustedes le llaman, tiene mentalidad de frutero.»

Lo cierto es que sería inútil buscar una razón a todos estos ejercicios. Es tan fácil hacer un buen cuadro como preparar un buen plato si se siguen determinadas recetas. Una experiencia reciente ha demostrado que un individuo en estado de hipnosis consigue destacar en el género más difícil, siempre que se trate de un género sobre el que se haya llamado previamente la atención al sujeto. La famosa máxima: «Comprender es igualar» hay que tomarla pues en todo el sentido del término. No hay por qué buscar más lejos las causas del éxito de tal o cual fórmula artística en cuyo origen no hay sino una convención. Se tiene por costumbre legitimar a esta última por la *necesidad de armonía*. La palabra armonía está totalmente desprovista de significación y no es sino

prueba del deseo de expresar *a posteriori* y de una manera completamente insuficiente, que sólo experimentamos sensaciones racionales, lo cual carece de importancia. De ahí la predilección de siempre por las formas fijas en materia literaria y de ahí el dogma de la «composición» en pintura. Sólo a costa de una renovación constante, referida sobre todo a los medios, puede un artista evitar convertirse en el prisionero de un género, haya sido creado o no por él mismo.

Y admitido esto, delante de las acuarelas expuestas por Picabia en noviembre de 1922, de entre las cuales la más antigua lo es de hace pocos meses ¿no estaríamos autorizados a hablar de armonía o a recurrir a cualquier otra hipótesis mística? Si estas leyes existiesen pienso que no pertenecerían a la óptica y que ninguna producción podría caer tan completamente bajo ellas como ésta. Efectivamente, la obra ya no reside en la ensambladura más o menos lograda de colores, en el juego de líneas que se aproxima en mayor o menor grado a la realidad. Ya no hay semejanza, ni siquiera lejana. La broma de la representación ha durado demasiado. La gracia de los contornos conocidos, aquellos con los que Picabia nos ha presentado tantas veces a las bellas españolas, la romanza de tonos a los que Picabia ha dado ese carácter trágico, él que fue el primero que pintó la tierra azul y el cielo rojo, dan paso a composiciones donde los valores plásticos, exentos de toda intención representativa o simbólica, no desempeñan tal vez un papel mucho más importante que el de la firma o el del título. Recordemos que fue Picabia quien antaño tuvo la idea de titular a los círculos «Eclesiásticos» y a una línea recta «Estrella bailarina»; lo que me parece objetable de este estilo, aunque proceda de uno de los hallazgos idealistas más bellos que conozco, es que está demasiado pendiente del asombro del espectador, siempre dispuesto a creer que se están burlando de él. Aquí este inconveniente desaparece, pues ningún título crea imagen ni, por lo tanto, doble sentido. Es imposible ver en él otra cosa que el complemento necesario al resto del cuadro. Desde el punto de vista del espíritu en el que éste ha sido concebido y después de haber insistido tanto en la facultad que Picabia posee en grado máximo de romper con las imágenes a las que otros dejarían seguir su curso ¿es necesario objetar que sería equivocado relacionar estas últimas obras con su época mecánica? Sería una verdadera confusión y

no tengo por qué combatir un juicio tan superficial. ¡Cuántas objeciones hay que prever! Otro pintor que con Picabia y con Duchamp es tal vez el hombre a quien más debemos, Picasso, me decía el otro día que ante uno de sus cuadros en el que había dejado algunas partes de lienzo sin recubrir, ya que consideraba que la ausencia de color también es color, todos sus amigos al unísono lamentaron que el cuadro estuviera inacabado. Se vio obligado a asegurarles que lo blanco del lienzo estaba pintado *de su mano*. ¿Cómo pretender después de esto que los que se pronuncian sobre las acuarelas de Picabia no inculpen la distribución de los elementos coloreados sobre la hoja, esa conmovedora apariencia de disyunción química que presentan algunas de ellas y que es lo que hasta ahora entendíamos como lo más contrario a la disposición de un cuadro? ¿Y cómo podrían darse cuenta los hombres de que por primera vez una pintura se ha convertido en fuente de misterio cuando durante tanto tiempo sólo ha sido especulación sobre el misterio y que con este arte sin modelo, ni decorativo ni simbólico, Picabia acaba de alcanzar sin duda el grado más elevado en la escala de la creación?

A. B.

(Publicado en el catálogo de la exposición de F. P. en las Galeries Dalmau. Barcelona, 18 nov.-8 dic., 1922.)

ADIOS NO LO QUIERA*

4 de diciembre de 1953, en el cementerio de Montparnasse.

GUILLAUME APOLLINAIRE, a propósito de las exequias de Alfred Jarry, dijo: «Algunas muertes hay que lamentarlas de otra manera que con lágrimas. No hay plañideras en el entierro de Folengo, ni en el de Rabelais, ni en el de Swift... Esas muertes... sus sufrimientos nunca han estado teñidos de tristeza. En semejantes funerales todos tienen que mostrar un orgullo satisfecho por haber conocido a un hombre que nunca sintió la necesidad de preocuparse de las calamidades que lo abrumaban». Dentro de lo que cabe, ésta ha sido la actitud de Francis Picabia. Contengamos pues nuestro enorme pesar. Sin duda, muchos de los aquí presentes no saben cómo mitigar su aflicción. Están experimentando ese espantoso colapso

* Discurso fúnebre pronunciado por André Breton en el entierro de Picabia. (N. del T.)

mental que nos sobrecoge cuando desaparece un ser querido. Querámoslo o no, somos deudores de los modos de pensar y de sentir de una civilización, la nuestra, a quien la muerte coge mucho más desprevenida que a los pueblos salvajes. Que no sea esta una razón para olvidar que Picabia, como ningún otro, ha hecho lo imposible para conjurar el mal que nos acecha. No creo que sea sacrílego recordar la distribución de panes que da paso a la carrera desenfrenada de su película *Entr'Acte* ni el deseo que él mismo expresó en otra parte de que después de la muerte nos metan dentro de una bola de madera de varios colores y de que los que la llevan rodando hasta el cementerio calcen guantes transparentes para que —como expresó magníficamente— los amantes recuerden las caricias.

Querido Francis, los que te aman seguirán evocándote a la luz transfiguradora de estas últimas palabras. Esta luz, todos los que gustan de verdad de la poesía saben que sólo te pertenece a ti y sigue exaltando el corazón de todos en esta lívida mañana de diciembre. Pertenezco a esa clase de personas que, desde muy jóvenes, se sintieron fascinados por esa luz. Al principio sólo era un fulgor burlón que jugaba a ocultarse a sí mismo. ¡Pero cuánto podía llegar a brillar! (pienso en esos primeros libros de poemas que van desde *Cinquante deux miroirs* hasta *Pensée sans langage*). Sólo en estos últimos años ha sido posible apresarla un poco —sí, ha salido de esa maleza que parecía ser su elemento y esto nos ha valido las admirables *plaquettes*, tan poco conocidas, con una tirada mínima, que se llaman *Fleur montée* y *Chi-lo-sa* y muchas más, en las que tu corazón está al desnudo—. Jamás confidencia alguna ha sido más cautivadora bajo un aspecto más desenfadado. Peor para los que no han sabido apreciar esos sonos:

Los amores
He ahí una búsqueda bastante vana
Capaz de turbar a los niños
Allá abajo la luna ilumina
Pero como los muertos
iluminan a los vivos
Me remito a vosotros
Hoy el placer interior

Que ilumina mi sueño
Es una abubilla
Que sopla en un instrumento
Que no devuelve ningún sonido
Los pájaros nadan
En el agua violeta
Luego salen volando
Para telefonar
Nada más que el recuerdo de un sueño
La belleza se levanta
Lo sabéis apreciar amigos.

Francis, he llegado a decir que tu pintura era la sucesión —a menudo desesperada, neroniana— de las fiestas más bellas que hombre alguno se haya ofrecido a sí mismo. Esto, al menos, ya empieza a saberse. Una obra basada en la soberanía del capricho, en la negativa a *seguir*, centrada en la libertad, incluso en la de disgustar. Sólo un gran aristócrata del espíritu podía atreverse a lo que tú te has atrevido: a no adocenarte a ningún precio, a no adular nada, ni siquiera cualquier idea favorecedora que se haya podido tener de ti, a tener en propiedad la joya de Mallarmé: «Esa gota de nada que le falta al mar». Así, con nuestro amigo Marcel Duchamp, has adquirido grandes poderes sobre el porvenir. Entre lo que tú has hecho y lo que han hecho los demás hay un margen de inteligencia que me atrevo a calificar de profética. Y esa *aura*, que hace que para algunos los monumentales *Udnie* de 1913 y ese *Printemps*, de 1938, no tengan rivales, pienso que era y seguirá siendo eternamente tuya.

Querido Francis, ¿querrás creer que ayer en un periódico se me atribuía cierta influencia sobre ti? Sabemos muy bien que es precisamente lo contrario. Has sido uno de los dos o tres grandes pioneros de lo que se ha llamado, a falta de otro nombre, el *espíritu moderno*. Tus actitudes lo han condicionado en gran parte y nada puede impedir, incluso tras el saludo emocionado que te dirijo, que sigas siendo el imán de ese espíritu. Nos llenaría de vergüenza, qué digo, tendríamos miedo de abandonarte.

A. B.

(Alèx, PAB, 1954.)

(De *Self Portrait*. Boston, Little, Brown & Company, 1963.)

NOS CONOCIMOS EN SEPTIEMBRE DE 1908. Vivía entonces en Alemania, en Berlín, ciudad única para todo aquel que como yo se dedicara a la composición y al virtuosismo pictórico. De cuando en cuando solía ir a Versalles a ver a mi madre, y fue durante una de éstas cortas visitas cuando tuve la sorpresa de ver llegar un día a mi hermano en un automóvil que conducía un desconocido, Francis Picabia. Yo había oído hablar de Picabia como de una figura importante en los medios artísticos. Mi hermano era también pintor de cierto talento; terminó Bellas Artes y aunque permanecía ligado a los procedimientos clásicos, no carecía de destreza. Pintaba del natural en Moret-sur-Loing, lugar donde Picabia vivía, motivo por el que trabaron amistad, siendo por entonces muy buenos amigos. Aquel día vino a desayunar con nosotras, aprovechando que Picabia regresaba a París en automóvil. Sin embargo, llegaron bastante tarde, ya que una avería les había retenido en el camino; mi madre entonces invitó a Picabia a que se quedara a almorzar. Durante la comida me preguntaron sobre las exposiciones de Berlín y no tuve más remedio que confesar mi total ignorancia en materia de pintura, el tedio y el esfuerzo que para mí suponían exposiciones y museos...

Más tarde nuestros invitados me propusieron ir con ellos a París, donde tenía cosas que hacer. Pero apenas habíamos salido de Versalles una nueva avería nos retuvo en un taller. Me senté resignada en un montón de neumáticos viejos y Picabia, acercándose, retomó el tema de la pintura. Aproximadamente me vino a decir que a él le aburría incluso más que a mí, y que si no estuviera entonces comprometido a hacer una próxima exposición no pintaría más, «porque —añadió— existe otra pintura». Viendo mi extrañeza, comenzó a hablar elocuentemente de una pintura que existiera por sí misma, que escapara de toda representación objetiva. Pero entonces, pregunté yo, ¿qué es lo que se pinta? «Formas y colores libres de toda atribución sensorial; una pintura situada en la pura invención que recrea el mundo de las formas siguiendo su propia imaginación». Aunque yo no pudiera figurarme la estructura de este arte que dejaba el campo libre

a todas las facultades creadoras, acepté esta propuesta como si fuera una nueva faceta de la conmoción espiritual que afectaba entonces a todos los aspectos de la vida. También me daba cuenta claramente que no se trataba de un imposible o una extravagancia, sino de la gestación de una nueva mística a la que no faltaba más que establecer signos y símbolos, para que la pintura dejara de ser para siempre lo que hasta entonces había sido. Viéndome Picabia prácticamente subyugada, continuó exponiendo sus argumentos, llevándolos por los senderos más altos de la inteligencia, con una riqueza de imágenes y de palabras desconocida para mí hasta entonces.

Nuestra amistad se estableció por doble motivo: el interés y curiosidad que me inspiraba su conversación, y la sorpresa que esto producía en él, que hasta entonces no había encontrado más que incompreensión en la búsqueda de lo que su entorno calificaba de demencial. Esta conversación, iniciada en un garaje, continuó durante días, meses... se puede decir que hasta su muerte, a pesar de nuestras rupturas ideológicas y separaciones.

Picabia hablaba infatigablemente del arte nuevo que tenía en mente. Trataba de precisarlo por sí mismo o a través de sus interlocutores, a los que atraía a su mundo de visionario inspirado, con una capacidad poética de la que no era consciente. De esta forma se despojaba del fondo trágico de su pensamiento, de la irreductible hostilidad que le inspiraban las leyes morales, artísticas y, sobre todo, religiosas, contra las que arremetía con elocuencia blasfema (indudable señal de su herencia española).

Nos casamos en enero de 1909. Poco después hizo una exposición, la última de la que no pudo librarse, en la galería George Petit. Picabia pidió la suspensión del contrato, a lo que respondió Danthon con la liquidación de todas sus obras. Esta fue la ruptura definitiva con el impresionismo y con un período de brillante éxito.

En el mes de abril nos fuimos a la Feria de Sevilla. Fue un viaje estupendo para mí, y mi primera toma de contacto con la vida española. Nos recibieron sus primos. Picabia asistía a sensacionales corridas de toros, a espectáculos de cante y baile flamenco y a las mágicas procesiones nocturnas de Semana Santa. Después pasamos una temporada en Sierra Morena,

donde Pepe, uno de sus primos, tenía una finca. Era una mancha blanca, de un blanco inexorable, en la cima de una colina cubierta hasta media ladera por una mancha sombría de alcornoques. Para llegar hasta ahí hubo que hacer un día entero a lomos de un mulo. En el camino de ida despertó nuestra curiosidad un ruido lejano de castañuelas; descubrimos encantados que se trataba de una muchacha, de unos diez o doce años, que bailaba sobre el borde de un

arroyo mientras vigilaba de lejos una piara de lechones negros. Cuento estos detalles de nuestra estancia en España (cuyo recuerdo ya sólo para mí sigue siendo precioso) porque una vez de vuelta en París sirvieron, durante mucho tiempo, de tema a composiciones totalmente abstractas.

G. B.

(De *Rencontres*. París, Pierre Belfond, 1977.)

Jean Cocteau

NADIE SE SENTÍA MENOS OBSERVADO que nosotros en esa época. Vivíamos sin pretender sobrevivir y como teníamos que romper la escala de valores (cosa que Picabia hacía con suma elegancia), circulábamos entre los escombros del verbo.

Era Dadá. Marcel Duchamp acababa de ponerle bigotes a la Gioconda. Aparecía de cuando en cuando, los domingos, con la cabeza rapada como sus perros, como ellos gris perla y de buena raza.

Picabia nos pidió que colaborásemos en un cuadro colectivo, es decir, en un cuadro donde cada uno debía dejar testimonio de su presencia con un dibujo o con una frase. Este cuadro, con un ojo en el centro, se llama *L'Oeil cacodylate* y estuvo expuesto durante muchos años en «Le Boeuf sur le toit».

En él figura mi fotografía con un par de guantes en la frente y debajo la siguiente frase: «Corona de melancolía». Bajo esta corona de melancolía escribo ahora estas líneas: «Nadie se sentía menos observado que nosotros, pero el ojo cacodilato no era el único que nos observaba. Un ojo de mujer se encargaba de hacerlo con una amabilidad implacable».

Hasta 1953 no me di cuenta de ello. Siempre nos imaginábamos a Germaine ocupada en alguna tarea de ama de casa.

Todo esto era muy alegre y loco en un sentido diferente a como podrían decirlo los historiadores. El desorden todavía no había adquirido sus formas aristotélicas. Era la época de la

infancia iconoclasta que destroza todo lo que hay en una habitación.

Pero el destrozo no iba acompañado de ninguna furia destructora, sino más bien de una gran alegría, de una risa que empequeñecía los ojos de Picabia y que en silencio, le sacudía de arriba a abajo. Esta alegría iba acompañada incluso de cierto heroísmo, pues recuerdo haberme tragado una vela para que creyeran que la había hecho desaparecer.

Esta época dura era muy suave. Así los testimoniará el cerebro electrónico, ese oráculo moderno. Así lo testimonia Germaine Everling-Picabia, quien, felizmente, no tiene nada que ver con un cerebro de metal.

J. C.

(Prólogo al libro de Germaine Everling, *L'Anneau de Saturne*. París, Fayard, 1970.)



MAN RAY. Jean Cocteau y Tristan Tzara

Robert Desnos

LEO EN LA VIE MEDICALE la relación del siguiente suceso:

«En un piso modesto, en el corazón de un barrio populoso, una viuda muere dulcemente en la inmensidad de la noche. Su hijo de doce años la encuentra por la mañana, fría e indiferente.

No la toca. Coge dinero de la cómoda y se prepara él mismo las comidas. Va al colegio todos los días y todas las tardes hace sus deberes y aprende sus lecciones. Si alguien le pregunta por su madre contesta que está bien. Pasan tres meses, los vecinos empiezan a inquietarse. Entran en la casa.

»Dos vecinos, un guardia urbano, el comisario de policía, y el quinto testigo, un médico, comprueban que la muerta está decapitada y que la cabeza, separada del tronco, yace a varios centímetros de éste. Interrogado el muchacho se aturulla y cuenta que como la cabeza se había caído, él la recogió y la colocó en ese sitio.

»El doctor redacta un informe, los dos vecinos lo firman, el guardia urbano lo firma, el comisario de policía lo firma y envían el cuerpo al médico forense quien comprueba que la cabeza está en su sitio, entre los hombros, de los que no se había separado nunca.»

Esta historia, que bastaría para condenar definitivamente el testimonio humano en general y, en particular, el testimonio judicial, debería ser leída en los tribunales antes de la vista de cada causa. Pero pienso en todo lo que nos enseña sobre Picabia, siempre incurso en algún proceso de alta traición por crimen u homicidio con fractura.

La ausencia de veredicto, en un sentido u otro, el propio silencio de los jueces al respecto, indican que Picabia no cae realmente bajo ninguna jurisdicción y que los policías no tienen ningún poder sobre él.

Con respecto a un pintor que es un peligro para la pintura conviene pues sufrir o ignorar. Algunos cerrarán los ojos pero entre los demás, cuántos otros habrá que, al igual que el médico del referido suceso vean un decapitado allí donde no lo hay.

En efecto, no hay ningún pintor que pretenda menos que

Picabia confundir la gimnasia con la magnesita. Su pintura es creación y no reproducción. Ocupa su lugar en la naturaleza con el mismo derecho que la brizna de hierba, el automóvil o el mapache. Su pintura es poética, no artística. Tiene vida propia y hasta tal punto podemos sospechar que influye en la vida de los hombres que me atrevería a decir que es mágica si este término no se prestase a equívoco.

Más que otros, antes que otros, estos cuadros viven. Aparecen hoy con el resplandor de su nacimiento y a sus pies, todos los dones que les concedieron las hadas. Más adelante, les veremos en el apogeo de su adolescencia. Después de nuestra muerte, con la fuerza de su madurez, actuarán aún más poderosamente sobre los hombres de entonces y, más tarde, mucho más tarde, fundarán dinastías, dormirán un sueño aparente y serán custodiados por fuerzas misteriosas capaces de dar muerte a los intrusos.

El hechizo es flagrante. Más audaz que los hechiceros clásicos, Picabia impone su sortilegio al propio universo y, como un hombre sometido al poder de los astros, se vuelve contra los mismos astros que presidieron su nacimiento y los somete a la obediencia de las reglas establecidas en un horóscopo severo y trágico.

En una ocasión quise lucirme ante una joven muy tonta y le conté un viaje inventado a la India.

—¡Oh! —exclamó— ¿Ha visto usted a los faquires?

—Sí, desde luego.

Y para demostrar mi conocimiento sobre el tema le aseguré que cuando uno de esos barbianes saca de su boca 400 conejos o hace brotar del suelo un árbol de treinta metros de altura, los conejos salen de verdad de su cuerpo y el árbol surge realmente de la tierra cosa que, entre paréntesis, explicaría la prodigiosa vegetación de ese país.

—¡Oh! —replicó afligida—, valen menos que nuestros prestidigitadores.

Porque esta idiota creía que lo maravilloso se manifestaba en lo irreal. Como si este último término hubiese querido decir alguna vez algo y como si se pudiese perder algo suprimiéndolo del vocabulario.

La clasifiqué dentro de la deplorable categoría de los que se conforman con lavar el amor en agua fría cuando lo que hay que hacer es sumergirlo en sangre.

Cuántas personas que deberían cerrar los ojos ante los lienzos expuestos aquí preferirán los de los Robert Houdin de la pintura.

No escribo para ellos.

Pero que no se fíen, también ellos pueden llegar a ver las estrellas.

R. D.

(Publicado en el catálogo de la exposición de F. P. en la Galerie Georges Bernheim et Cie. París, 10-25 dic., 1931.)

Marcel Duchamp

MARCEL DUCHAMP.—Le conocí [a Picabia] en el Salón de Otoño de 1911, en octubre, al que había enviado una gran «máquina», las *Baigneuses*; Pierre Dumont, cuya vida sería tan trágica, estaba allí y nos presentó, de entonces data nuestra amistad. Después le vi muchas veces, hasta su fallecimiento. PIERRE CABANNE.—Creo que el encuentro Duchamp-Picabia ha determinado en gran parte la ruptura que usted estaba a punto de llevar a cabo con las formas convencionales que utilizaba anteriormente.

M. D.—Sí, porque el espíritu de Picabia era sorprendente.

P. C.—Era una especie de despertador...

M. D.—De negador. Con él se trataba siempre de «Sí, pero...», «No, pero...». Se dijera lo que se dijera siempre contradecía. Era su juego, del que tal vez ni siquiera era consciente.

Evidentemente era preciso defenderse un poco.

P. C.—Tengo la impresión de que Picabia le hizo comprender que el medio que usted frecuentaba, en Puteaux, era un medio de pintores «profesionales» que vivían esa «vida de artista» que a usted ya no le gustaba en esa época y que Picabia detestaba.

M. D.—Es probable. Picabia tenía aperturas a un mundo que yo desconocía totalmente. En 1911-1912 casi cada noche iba a fumar opio. Era algo bastante raro, incluso en esa época.

P. C.—Picabia le reveló una nueva actitud del artista.

M. D.—Del hombre en general, un medio social que yo ignoraba completamente después de todo, puesto que era hijo de un notario. Aun cuando no fumé nunca opio con él.

También sabía que bebía muchísimo. Era algo totalmente nuevo en un medio que no era el de la Rotonde ni del Dôme.

Evidentemente eso amplió mis perspectivas. Y como yo estaba dispuesto a acogerlo todo, me aproveché de ello ampliamente...

(...)

Llegué a París: Tenía la dirección de Picabia, rue Emile-Augier, y ésa fue la primera cosa que busqué, en Montmartre, en el distrito 17. No encontraba la dirección, hacía calor, me sentía un pobre desgraciado, las calles estaban desiertas, me costó muchísimo encontrar a Picabia en su rue Emile-Augier. Yo le había conocido en la avenue Charles-Floquer, en las casas del Champ-de-Mars, que en ese momento eran nuevas.

P. C.—¿Cuáles fueron sus primeros encuentros en París, a su regreso?

M. D.—Casi exclusivamente Picabia, puesto que tenía un salón literario y recibía a toda la pandilla Cocteau que iba a verle, etc. Se podía ver a todo el mundo. Tzara llegó después que yo, creo, no estoy seguro... También estaban Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud, etc. Rigaud era muy simpático, un hombre muy desenvuelto. Si usted quiere era Dadá. También en ese momento conocía a Aragon, en los boulevards, pasaje de la Opera.

(...)

P. C.—¿Qué representaba usted para los jóvenes de esa época?

M. D.—Pues bien, no lo sé. Yo tenía diez años más, era algo muy importante. Entonces, al tener diez años más que ellos, y Picabia lo era trece, nosotros éramos viejos. Sin embargo representábamos a los ojos de esos jóvenes un elemento revolucionario. Ello se debía a que nosotros estábamos ya entre los cubistas que, en 1912-1913 no nos admitían demasiado.



ROGI ANDRE. Marcel Duchamp

Picabia y yo pasamos a través de ellos sin dejar que nos pisaran, ¿me entiende?, con una cierta libertad. Estoy convencido de que era eso lo que les gustaba; creían que nosotros representábamos el espíritu que ellos querían representar, y que les atraía.

P. C.—Había ciertamente en usted una noción de aventura que debió interesarles. Su aventura en Nueva York.

M. D.—Sí, evidentemente, hicimos algo ligeramente distinto a los demás pintores desde el punto de vista práctico, desde el punto de vista del movimiento de la palabra, etc. A ello se debió el hecho de que se produjo un intercambio inmediato y una correspondencia, una amistad.

P. C.—Y, además, usted dio claramente el tono de la rebelión, mediante su escándalo de la Gioconda.

M. D.—Eso ocurrió en 1919...

P. C.—Poco antes de su regreso a los Estados Unidos.

M. D.—En octubre de 1919. Por otra parte, ¿qué le hice a esa Gioconda en ese momento? Nada. Le pinté un bigote y una barba, eso es todo. No la enseñé en ninguna parte.

P. C.—¿No la conocían sus amigos?

M. D.—Es probable que Breton la viera en ése momento. Las cosas que yo hacía, como máximo tres o cuatro, las llevaba a casa de Picabia y es allí donde las veía.

P. C.—Creo que la Gioconda estaba en casa de Picabia, por otra parte éste la reprodujo en 391 en marzo de 1920.

M. D.—Las cosas no ocurrieron exactamente de ese modo. Yo llevé mi Gioconda para meterla en las maletas y Picabia aprovechó para incluirla en 391; la reprodujo él mismo poniéndole el bigote pero olvidándose de la barbita. En eso reside la diferencia. A menudo se ha reproducido la Gioconda de Picabia como si fuera la mía.

Picabia llamó a eso: *Tableau dada de Marcel Duchamp*.

Otra vez Picabia hizo la portada de 391 con el retrato de Carpentier, que se me parecía como una gota de agua y por ello era muy divertido. Era un retrato compuesto de Carpentier y de mí.

P. C.—¿Poseen las letras L.H.O.O.Q. otro significado además del humorístico?

M. D.—No, su único significado era leerlas fonéticamente*.
(...)

P. C.—En esa época usted figuraba en *Entr'acte* de René Clair,

con Man Ray, Picabia y Satie; posteriormente en un ballet de Rolf de Maré. Era una actitud ecléctica...

M. D.—Si usted quiere... *Entr'acte*, tal como indica su nombre se proyectó durante el entreacto de un ballet sueco. El ballet en el que yo figuraba era *Relâche*** de Picabia y Satie. Sólo hubo una representación. Yo hacía de Adán desnudo con una barba postiza y una hoja de parra. Eva era una chica rusa, Bronja, que iba también totalmente desnuda. René Clair estaba encima, entre bastidores, para proyectar luz sobre nosotros, y de ahí surgió su amor por ella. Se casaron pocos meses más tarde. Lo ve, soy un *matchmaker*, ¡un casamentero!

En *Entr'acte* había una escena sobre los tejados de los Champs-Élysées en la que yo jugaba al ajedrez con Man Ray, Picabia llegaba con su manguera y lo barría todo. Como verá, todo era muy Dadá.

P. C.—Poco antes usted había descubierto una nueva actividad. Que, por otra parte, era bastante insólita. Después de romper con su alejamiento, se puso a comprar y vender pinturas.

M. D.—Lo hice con Picabia. Me puse de acuerdo con él para realizar una venta en el Hotel Drouot; una venta ficticia, por otra parte, puesto que el producto de la misma era para él. Pero, evidentemente, él no quería mezclarse debido a que no podía vender sus cuadros en la Sala Drouot con el título «*Venta de Picabias hecha por Picabia*». Era simplemente para evitar el mal efecto que hubiese podido causar. Fue una divertida experiencia. Según creo para él tuvo importancia, porque hasta ese momento no se había tenido la idea de mostrar los Picabia en público, y con mayor motivo, de venderlos, de darles el valor de mercancía...

Además, yo compré algunas cositas. Ahora no recuerdo qué...
(...)

P. C.—En 1953 Picabia se estaba muriendo y usted le envió un telegrama bastante inquietante.

M. D.—Es difícil escribir a un amigo que se está muriendo, no se sabe qué decirle. Se debe eludir la dificultad con una especie de humorada. Hasta la vista, ¿no es eso?

P. C.—Usted le escribió: «Querido Francis, hasta pronto».

* L.H.O.O.Q., fonéticamente, se lee «*Elle a chaud au cul*», cuya traducción literal sería «*Ella tiene calor en el culo*». (N. del T.)

** Duchamp confunde sin duda *Relache* con *Ciné-Sketch*, al que pertenece la escena de Adán y Eva que aquí describe. (N. del T.)

M. D.—Eso, hasta pronto. Aún estaba mejor. Hice lo mismo con Edgar Varèse cuando murió, hace algunos meses. El hijo de Barzun preparó una especie de ceremonia en la Universidad de Columbia, y pidió que se le enviaran mensajes que leyó personalmente. Yo envié, por tanto, esta frase, simplemente: «¡Hasta pronto!». Es la única forma de salirse del asunto. Hacer un panegírico es ridículo. No todos somos Bossuet.

(De *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne. Barcelona, Anagrama, 1972. Traducción de Jordi Marfà.)

80 PICABIAS

Venta que reúne los diversos estados de la obra de Picabia.

EL CATALOGO, compuesto cronológicamente, indica primero un grupo de tres telas impresionistas; bellos especímenes de un período ya archivado. (*Route à Moret, Effet de neige, Cour de ferme*), 1903-1910.

Siguen algunas telas postimpresionistas en donde el artista se desprende voluntariamente del cerco de los analistas de la luz. (*Voiles, Un paysage à Cassis*.)

En 1912, Picabia enteramente liberado, interpreta de manera órfica (tal como la bautizó Apollinaire) una procesión en Sevilla que alcanzó un gran éxito en la Exposición Internacional de Nueva York en 1913. También pinta algunas ciudades (París,

Nueva York). Nueva York sobre todo le apasiona; reside en ella algunos meses de 1913 y se trae una serie de grandes acuarelas en donde la nota órfica domina el ambiente cubista del momento. (*Embarras, Chanson nègre*.)

En 1916, Picabia evoluciona aún y da una serie de acuarelas que podemos llamar «máquinas», en las que la precisión de la línea fría dará el tono a tantos imitadores de después de la guerra (aspecto pionero de Picabia).

En Barcelona, en 1917, concibe su tipo de española, que se refleja en síntesis en sus toreros, sus retratos, hasta 1924. (*Espagnole, Peigne brun, Erik Satie*.)

Al mismo tiempo (1919-1920), Dadá encuentra en Picabia a uno de sus líderes y, en el Salón de Otoño, en el Estudio del Teatro de los Champs-Élysées y en sus libros, Picabia dirige, de

acuerdo con André Bretón y Tristan Tzara, la campaña dadaísta. (*La Nuit espagnole*.)

A continuación algunas acuarelas «ópticas». Persigue la ilusión de la óptica con medios casi en «blanco y negro»: la espiral, los círculos que juegan en la retina. Esta divertida física encuentra bajo sus dedos su fórmula estética. (*Optophone*.)

1923. Su afán de inventiva le lleva a usar pintura de esmalte en lugar de tubos de colores ya consagrados que, a su juicio, adquieren con excesiva rapidez la pátina de la posteridad. Le gusta lo nuevo, y sus telas de 1923, 1924 y 1925 tienen ese aspecto de pintura fresca que guarda la intensidad del primer momento; retorna al paisaje, a la *Femme à l'ombrelle*, llena de manchas irónicas.

La alegría de los títulos y el collage de objetos usuales manifiestan su deseo de exclaustarse, de seguir siendo un no creyente en esas divinidades creadas con demasiada ligereza para las necesidades sociales.

Rose Sélavy*

* Seudónimo utilizado por Marcel Duchamp. (N. del T.)

Germaine Everling

DADA HABIA SIDO UN JUEGO, el surrealismo se convirtió en una escuela.

Picabia, que despreciaba los dogmas, nunca formó cuerpo con el movimiento. Sin embargo los surrealistas han reivindicado sus obras, pero él, alejándose definitivamente de todas las camarillas, buscó dentro de sí mismo su coeficiente personal, esa «centésima de milímetro» de la que está hecha nuestra agudeza nerviosa y cuya exteriorización constituía, a su modo de ver, el sello de la obra de arte.

G. E.

(De *L'Arneau de Saturne*. París, Fayard, 1970.)

Pierre de Massot

FRANCIS PICABIA RECIBE LOS DOMINGOS

EL SALON DE LA CALLE EMILE-AUGIER* es extraño, nos transporta perros de presa en varias exposiciones: *Petite mécanique de l'amour*, *Solitude au milieu des soleils*, *L'enfant carburateur*, *Muscles brillants*, y, también, los deliciosos cuadros de otra época: *Profil de toréador*, *Visages de jeunes espagnoles* y sobre todo la *Femme fardée*, que tanto me gusta contemplar. En el ángulo, un ancho diván cubierto de almohadones que los asiduos se disputan.

Sería difícil no hablar de Zizi, el perrito preferido de la dueña de la casa. Esa inteligencia animal, que reconoce a los verdaderos amigos, y que Mme. Everling mima con razón, tiene ataques de júbilo seguidos de accesos de melancolía, es baudeleriano.

Sentado en una butaca, o de pie delante de una chimenea, con una mano en el bolsillo y la otra dibujando armoniosos gestos en el aire (¡que algunos copian!), Picabia cuenta cuando está de buen humor anécdotas cómicas, cuentos maravillosos que adorna con su reconocida fantasía. Lo he dicho anteriormente, y lo repito, Picabia es un virtuoso de la conversación; arte caído en desuso que nuestros actuales Sévignéns no revelan, y del que él conoce todos los trucos y recursos. Es un artista, no trabaja la frase, ésta surge por sí sola: la imagen que retrata el hecho es siempre admirable, y siempre nueva. Picabia, el hombre más cerebral que conozco, vive en una continua paradoja: posee un alma femenina, sensible, de una estremecedora sensibilidad, en la que juegan y combaten entre sí los más sutiles matices. Yo me siento feliz y orgulloso de quererle entre tantos desconocidos o falsos amigos que le ignoran o detestan.

Este salón recibe a diversos personajes que rodean al dueño de la casa y que se apresuran a congregarse a su alrededor. Al fondo de la sala, sentado en una silla, con un mechón de pelo caído sobre la frente, Tristan Tzara se aburre con el aspecto de

un caniche exótico y neurasténico. La palabra «dadá» es lo único que puede despertarle, y desde el momento en que se dirige a un interlocutor su mirada toma una expresión de fría y tajante crueldad. Se percibe entonces, bajo esta máscara enigmática, el prodigioso orgullo de este desengañado. Tzara, cuando haya agotado todos los recursos de su imaginación, se arrojará por la ventana aplastando sus sueños contra la calzada, para que hablen de él y así recibir nuevos recortes de prensa a la mañana siguiente. Lo que no le impide ser «bastante simpático» cuando deja de actuar. Tzara, en el salón de los Picabia, es una nube negra sobre Martigues.

La antítesis viviente de Tzara, y por así decirlo su antídoto, es sin duda Jean Cocteau. Cuando entra, delicado, frágil como una llama, con una llamativa corbata de seda anudada al cuello, seduce inmediatamente a la concurrencia. Siempre de pie, diríase que está bailando. Con incomparable verbo e inspiración imita uno por uno a Marinetti, a Breton, a Tzara, a Mme. Lara, a Grommelink, Picabia, Mme. Rachilde, al propio Cocteau, y hace sonreír, reír incluso, a todo el mundo. ¡Qué seducción, la de la sonrisa de Picabia cuando escucha a Cocteau!

La puerta del salón se abre de golpe: pieles, sedas, velas, una voz llena de encanto, besos..., la cantante María Routchine (que sería después Mme. Roland Dorgeles) es una muñeca de deliciosos recatos y súbitos impulsos. Revolotea en la cúspide de las conversaciones con la gracia de una extraña mariposa. Conoce a todo París, sabe todos los cotilleos, y no habla mal de nadie. Es un alma bondadosa que empolva con todo cuidado las maldades de sus contemporáneos. Georges Ribemont-Dessaignes, que cree en el dadaísmo como Max Aub en Jesucristo, apoya su corpulencia sobre la tapicería y pasea su sonrisa de desprecio e incompreensión por la concurrencia. Con una voz exigua, demuestra la necesidad de Lenin y los esplendores del régimen ruso ¡a las damas que sienten miedo ante el 1.º de mayo!

Cuando no tiene jaqueca, Georges Auric, ese joven músico prodigioso que frecuenta las familias más ilustres de París y que tuvo el honor de asistir a la muerte del gran Leon Bloy, es una persona encantadora. Muy sencillo, sin afectación, habla de sus múltiples amistades, después se sienta al piano, muy derecho, y se pone a tocar los últimos tangos con maestría.

* Domicilio de Germaine Everling, donde Picabia se instala a partir de 1919.
(N. de la T.)

Hay domingos en los que el salón se llena por completo: Serge Charchoune, el pintor ruso, que escribe concienzudamente poemas dadaístas como si apurara su última copa; Dunoyer de Segonzac, alegre vividor que trae consigo las alegrías del escuadrón; el compositor Roland Manuel; la preciosa cantante Marcelle Evrard, que delicadamente se acurruca sobre un cojín, y tantos otros...

Y yo no omitiré aquí la gracia delicada, la infinita bondad, la prodigiosa cultura de Germaine Everling, que recibe a todo el mundo con igual amabilidad y que hará de los domingos de Picabia nuevos martes de Mallarmé.

P. de M.

(Recogido en *L'Anneau de Saturne*, de Germaine Everling, París, Fayard, 1970.)

Olga Picabia

COMO PICABIA HABIA EXPERIMENTADO todas las aspiraciones de la juventud y siempre con un disfrute de la renovación guiado por la fuerza de la expresión, pintaba formas siempre diferentes. Estaba animado por un deseo tan vivo de liberar su pensamiento transponiéndolo sobre el lienzo que un breve boceto se convertía inmediatamente en un testimonio real de su entusiasmo y de su fé. De esta manera hacía resaltar la génesis de cada cuadro. Después, todo le estaba permitido y sabía revelar su facultad de invención, de creación. Se embriagaba de voluptuosidad en la singularidad de la cosa que se convertía en *su* cosa, en *su* mundo.

«No es necesario expresar —me decía— lo que todo el mundo comprende».

Ante un nuevo nacimiento espiritual, su fantasía imaginativa nos hacía ver la independencia perpetua de su naturaleza indomable o, por muy paradójico que pueda parecer, de su naturaleza de una delicadeza casi femenina.

Era como una fuente inagotable, con esa efervescencia fértil pero tan destructiva como constructiva. ¡Cuántas veces no le

habré oído denigrar el cuadro recién terminado! El interés que ponía en el cuadro siguiente había borrado ya de su mente lo que aún ayer le cautivaba. Así como un temporal arranca de cuajo un árbol, sus ideas desaparecían y se renovaban para crear su nuevo mundo y eso sin ningún comedimiento.

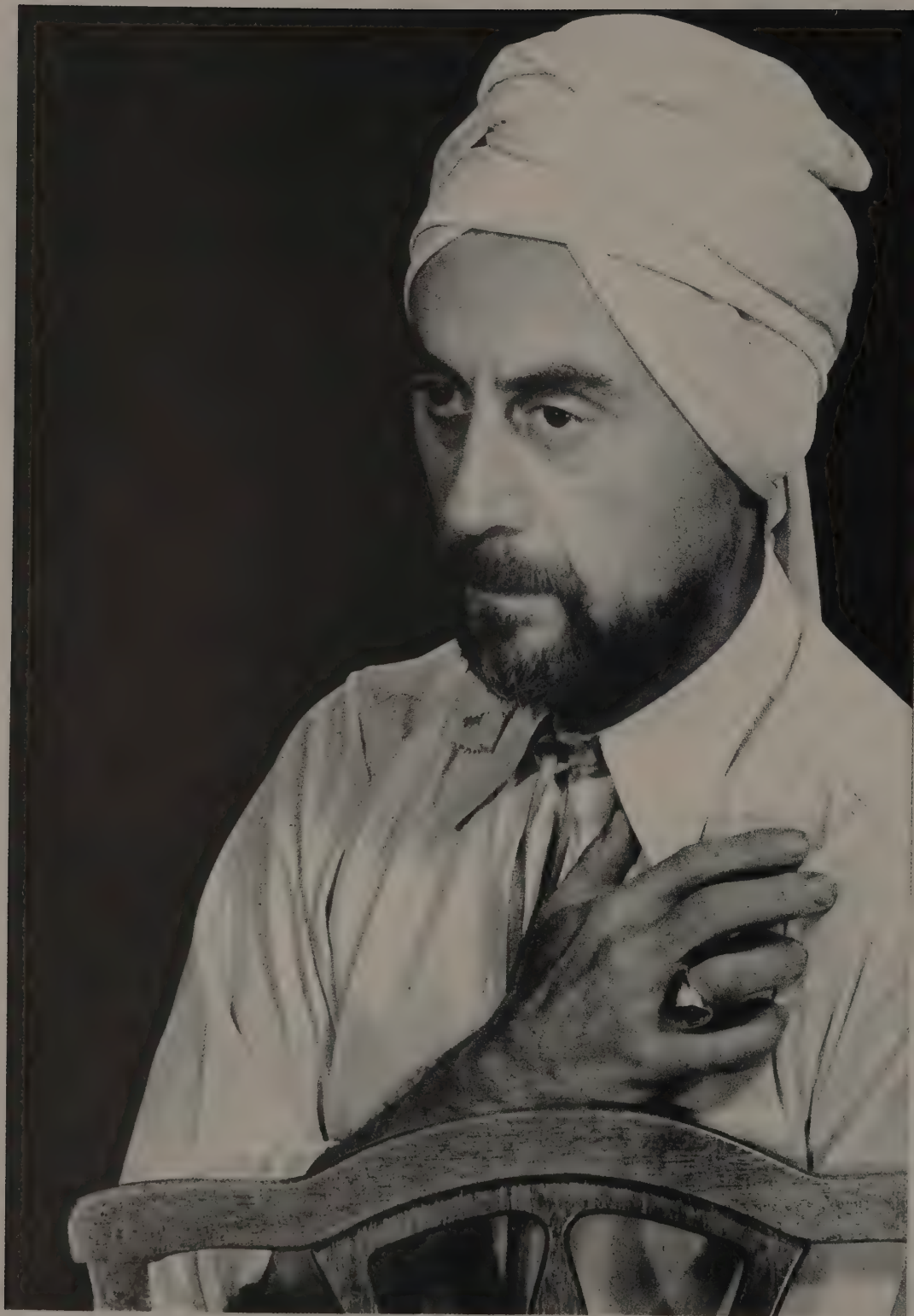
No era un revolucionario y menos aún un loco y, contrariamente a la leyenda, no se reía del público. Cada obra suya es sincera con *sus* invenciones y *sus* originalidades. «¿Por qué se niega a reconocer sus cuadros antiguos?», me preguntaba el otro día una amiga. Confieso que esta pregunta me ha preocupado durante bastante tiempo. «El hombre que nunca se cambia de camisa acaba oliendo mal», me contestó Francis.

O. P.

(Prólogo del *Album Picabia*.)

Man Ray

CADA VEZ VEIA A FRANCIS PICABIA MAS A MENUDO. Fotografiaba sus cuadros y le hacía numerosos retratos. Le gustaba que le fotografiaran al volante de uno de sus enormes automóviles. También le gustaba que yo siguiera viéndole aunque frecuentara al mismo tiempo el grupo dadá del que él ya se había separado. En la primavera de mi exposición me invitó a que bajásemos al Sur en coche a pasar unas cortas vacaciones. Conducía muy deprisa. La primera noche dormimos en una ciudad pequeña, en un hotel barato. No había ningún tipo de comodidades. La habitación estaba fría y por la mañana nos levantamos temprano porque Picabia quería llegar antes de la noche. Tantas prisas y tanta austeridad me molestaron un poco pues me hubiera gustado, en mi primer viaje a través de Francia, haber visto tranquilamente el maravilloso paisaje que desfilaba ante nuestros ojos. Tomamos un almuerzo frugal en un hostel lleno de obreros del lugar. Para mí fue otra decepción. Había pensado que iba a deleitarme en uno de esos establecimientos de renombre. Pero cuando el paisaje empezó a cambiar, cuando aparecieron a lo



MAN RAY. Autorretrato

largo del camino los plátanos llenos de brotes, los olivares de un verde grisáceo, las granjas con sus paredes de piedra y sus tejas rojas, rodeadas de chopos y las pintorescas y pequeñas ciudades con sus vestigios románicos, olvidé mi decepción. Y cuando percibí el Mediterráneo, quedé completamente conquistado.

Caminaba por el Paseo, al borde del mar, y empecé a encontrarme mejor. Seguidamente deambulé por la arteria principal, llena de todo tipo de tiendas. Entré en una en la que vendían material para artistas y compré algunos lienzos pequeños y tubos de pintura. Los yates que se deslizaban sobre el mar me habían dado una idea. Pintaría mi versión de una regata bajo el sol resplandeciente, realizando así mi deseo de pintar más o menos al natural. Tomé un autobús para volver al hotel y me puse inmediatamente manos a la obra. Sin pinceles, pintando directamente con los tubos, esboqué los barcos, las velas negras contra el cielo y, detrás, el sol, en torbellinos de colores puros. Ese cuadro, muy impresionista, alegre y sin embargo sombrío, estaba en la línea de los del desdichado Van Gogh cuyos colores expresaban la tragedia. Mi efecto monocromático era sin embargo algo más austero. No había posibilidad de equívoco: yo no quería hacer un cuadro bonito. Al día siguiente Picabia entró en mi habitación y se asombró de que ya hubiera pintado algo. Elogió el cuadro y dijo que le gustaría quedárselo. A cambio, él me daría un cuadro cuando volviésemos a París. Cumplió con su palabra. Excepto que en lugar de dejarme escoger algo a mí mismo, fue él quien escogió lo que yo debía llevarme. Sin duda era una obra a la que no daba mucha importancia pero me gustó porque pertenecía a su último periodo dadaísta. Era mucho más personal y posiblemente mucho más difícil de vender que sus otros cuadros. Más tarde, después de su muerte, ese fue el periodo que más buscaron los coleccionistas. En cuanto a mi cuadro, Picabia no lo colocó en su piso. No lo volví a ver hasta unos años más tarde. Mi regata estaba colgada en la pared del piso de un director de un salón anual de pintura, que me había invitado a su casa, a un cóctel. Le pregunté dónde había dado con mi cuadro: en una tienda de antigüedades de Cannes, me dijo. La anticuaria no me dijo dónde lo había encontrado. Más tarde, después de la muerte del director, volví a encontrar ese cuadro en la casa de un

coleccionista. Me maravilló la manera que tienen los objetos inanimados de sobrevivir a los seres humanos.

Picabia acabó instalándose definitivamente en el Sur para escapar de los problemas que le ocasionaban su mujer y los impuestos. Se había construido un hotelito muy confortable, pero no tardaron en surgir nuevas complicaciones. Los recaudadores de impuestos le seguían acosando, se había separado de su mujer y se había liado con la institutriz de sus hijos. Vendió la casa, se compró un barco acondicionado para vivir y no tuvo que pagar impuestos pues aparentemente vivía sobre el agua. Cuando aprendí a conducir bajé al Sur a menudo en mi propio coche. Una vez fui a visitarle a su barco, anclado en el puerto de Golfo-Juan, a algunos kilómetros de Cannes. Picabia me invitó a que me reuniera con él al día siguiente para ir a Saint-Tropez, a noventa kilómetros de ahí, en la costa. El barco debía salir a las ocho de la mañana. Cuando a las ocho y quince llegué al muelle vi que el barco ya se había hecho a la mar y que estaba a unos cientos de metros. Golfo-Juan era una pequeña ciudad de pescadores. Por unos instantes permanecí indeciso pero luego salté al coche y fui a toda velocidad hasta Cannes donde estaban anclados los grandes yates y los fuera a borda para esquí náutico. Dejé mi coche en el muelle y me dirigí a una de las motoras y le pedí al propietario que me llevara mar adentro para intentar interceptar a un barco que se dirigía al oeste. Nos pusimos de acuerdo en el precio y nos fuimos. Se produjo un intenso remolino en el agua y la motora salió disparada como un bólido. En pocos minutos estábamos lejos y pude ver el barco de Picabia que se dirigía lentamente hacia Saint-Tropez. Llegamos junto a él. Picabia, que estaba cerca de la borda, nos lanzaba miradas inquietas, pensando sin duda que éramos de la policía y que le perseguíamos por algún delito. Me levanté y le hice una señal con la mano. Se me quedó mirando, estupefacto. Le pregunté, riendo, si llegaba tarde a la fiesta. Pagué al capitán de la motora, subí al barco-vivienda y estreché la mano de Picabia y de Olga. Aunque alabó mi ingenio, Picabia no se excusó en absoluto por haber salido sin mí. La cabina estaba muy limpia, con sus dos literas y su cocinita. A proa, un marinero dirigía el barco. La travesía se hizo sin incidentes.

A mediodía llegamos a Saint-Tropez, donde debíamos comer

con una docena de amigos en el hotel Sube, en el puerto. Pusieron la mesa mientras Picabia comentaba cómo me había salvado de las aguas. El relato tuvo mucho éxito y se murieron de risa. Después del aperitivo —el pastís del país— una especie de absenta relativamente inofensiva y permitida por la ley, pasamos a los asuntos serios: las vituallas. Después de los entremeses venía una bullabesa, el plato principal, un enorme guiso de pescado servido en unas barquichuelas de corcho cortado directamente del árbol. Este plato iba acompañado de platos individuales de bogavante bañado en una espesa salsa roja: bogavante a la armoricana, a veces llamado, sin razón alguna, bogavante a la americana. En la sala flotaba un aroma de especias y de azafrán. Picabia, al partir la pata de un bogavante, manchó la camisa del invitado de enfrente. Este tomó otro pedazo, lo mojó en la salsa y se divirtió salpicando a Picabia, quien le devolvió el golpe no sin rociar a varios convidados más. Estos últimos pasaron al ataque y al cabo de unos momentos todo el mundo estaba manchado. Seguimos comiendo entre gritos y protestas. Al final, la sala parecía un campo de batalla, pero todos estaban de buen humor y los que tenían ropas de repuesto se retiraron para ponérselas. Quienes, como yo, sólo estábamos de paso, pues nos quedamos con las camisas sucias.

Fui a un bar cerca de ahí, con Picabia y Olga a visitar al patrón a quien conocíamos de París. Había dirigido el *Boeuf sur le toit*, un cabaret muy famoso. Nos recibió con gran alegría y nos infló a champagne. Luego volvimos al barco. Picabia tenía prisa por volver a su puerto de atraque porque tenía una cita antes de la noche. Volvió a Cannes en el coche de un amigo. Olga y yo regresamos en el barco. Me acosté en la litera y me quedé ahí, durmiendo la mona y digiriendo la comida, hasta Golfo-Juan.

(...)

Ya en París, allá por los años cincuenta, volví a encontrar a Picabia en una exposición de sus obras. Estaba muy enfermo, casi no podía andar ni hablar y estaba muy desmejorado; había menguado físicamente. En aquel momento su pintura era un simple motivo, trazado a grandes pinceladas, tan críptico como todo lo que había producido en su período dadá, o incluso más, puesto que el elemento de provocación que caracterizaba a su obra, ahora estaba ausente. Seguramente ahí

no había nada que pudiera interesar a los coleccionistas de obras de arte ni a los marchantes. Una mañana, Olga me telefoneó para anunciarme su muerte. Corrí hacia su casa y lo vi en la cama. Su aspecto era muy frágil. Tenía el rostro fruncido, muy moreno, con los rasgos españoles muy acusados. De vuelta a mi estudio hice de memoria un esbozo que posteriormente utilicé en un folleto que los amigos de Picabia publicaron en su honor, mientras que otros hicieron algo parecido a un elogio fúnebre. Yo añadí simplemente unas palabras diciendo que lo que para los demás era un final, para mí era sólo un entreacto. Me refería a un intermedio cinematográfico titulado *Entr'acte* que Picabia compuso para un ballet al que había titulado *Relâche**, cosa que el día del estreno produjo cierto desconcierto.

(...)

Allá por los años veinte, a Picabia le habían encargado un ballet para la compañía sueca de ballets, rival de los ballets rusos pero con un espíritu más moderno. Picabia tenía carta blanca y podía introducir cuantas fantasías se le ocurrieran. En un momento de la representación, el teatro quedó totalmente a oscuras y varios fogonazos iluminaron algo que podía pasar por un cuadro de Grünewald, *Adán y Eva en el jardín del Edén***. Pero ese cuadro estaba vivo. Era Duchamp, desnudo, provisto de una barba y acompañado de un Eva muy atractiva, que también estaba completamente desnuda. Era una chica preciosa. Los dos estaban delante de un telón donde habían pintado una serpiente enroscada al tronco de un árbol. Era un *strip-tease*, en el propio sentido de la palabra. A los espectadores, seducidos, les hubiera gustado contemplar ese cuadro durante más tiempo, como yo mismo había hecho, pues fotografié la escena en el ensayo. Durante el ballet, yo estaba situado en un extremo del escenario como el atrezzista de los teatros chinos, salvo que yo no hacía ni decía nada. ¿Acaso no me llamaba Picabia «el hombre silencioso»? En el entreacto proyectaron una película titulada *Entr'acte*, también improvisada por Picabia. Había sido rodada en estudio y en exteriores. Se me podía ver en una de las secuencias jugando al ajedrez con Duchamp en el tejado del teatro. El chorro de

* «Relâche» equivale al castellano «Hoy, descanso de la compañía». (N. del T.)

** Man Ray, al igual que Duchamp confunde en el recuerdo *Relâche* con *Cin-Sketch*. (N. del T.)

agua de una manga de riego, debidamente enfocada hacia nosotros, barría las fichas, al tiempo que nos empapaba a nosotros. La partitura musical, fantástica y cacofónica, era de Erik Satie.

M. R.

Georges Ribemont-Dessaigues

PICABIA HABIA HECHO una aparición fulminante en el pequeño mundo de la pintura, el de los bastidores y el de las tiendas de los marchantes. Era muy joven y debutaba; una exposición de sus lienzos le hizo célebre, si entendemos por celebridad el hecho de que vendiera todas sus obras. Era una pintura a lo Sisley, paisajes sobre todo, de un virtuosismo sorprendente. Su familia le aseguraba el éxito del mundo parisiense. Había entrado en la vida con el aplomo de un hombre acomodado, de movimientos libres, dotado de un temperamento ardiente (era hijo de un cubano y de una francesa), aficionado a los coches de carreras (su Mercedes blanco era famoso), hecho para todo tipo de éxitos, incluido el éxito con las mujeres, pero todas estas ventajas juntas estaban al servicio de un extraordinario mecanismo interior que no dejó de funcionar, siempre igual aunque gastado, hasta su muerte. Mecanismo que trituraba singularmente los términos de una lógica de gran alcance, compuesta por brillantes paradojas, imbricadas entre sí, pero cuyo dinamismo se transmitía tan rápidamente que entre los pormenores del asunto parecía que existían vacíos, ausencias, lo que aumentaba aún más lo insólito, la impresión de virtuosismo y eso a lo que llamamos profundidad. Una constitución con esa sensibilidad, con una vivacidad siempre alerta, tiene sus ventajas y sus inconvenientes: no puede pararse, como tampoco puede hacerlo un reloj que si se parara dejaría de indicar la hora y en consecuencia de ser un reloj. A esta constitución le horroriza la estabilidad, que en un hombre intelectual equivale al tedio precursor de la muerte. Para mantener su movimiento necesita un alimento fuerte que

no siempre es capaz de encontrar por sus propios medios. Su apetito le hace devorar todo lo que se pone a su alcance con tal de que pertenezca a la clase de alimentos que necesita. Francis Picabia hizo un consumo desenfrenado de su propio espíritu y cuando era necesario, de sus amigos e incluso de sus enemigos.

Francis Picabia siempre ha visto el reverso de todo arte, de todo modo de obrar, de decir, de expresar, en el momento en que aparecían y siempre ha temido la repetición, porque la repetición es el tedio, la imagen del cero, del vacío, del abismo. Picabia ha sido, en cierto modo, un obseso y una persona angustiada. Toda su vida se la ha pasado poblando el vacío con una figura llena, siempre nueva pero con una novedad hiriente, que deja huella como la de un latigazo en el rostro de un testigo conformista.

Como vendió de una sola vez todos los cuadros impresionistas que había expuesto no podía seguir siendo impresionista. Siguió pues los caminos de la época: fauvista, cubista, etc.

Después de cubista se le ha llamado *abstracto* y *orlista*, porque el público tiende a poner etiquetas. Sin ellas no se queda satisfecho y no es capaz de comprender. Pero la evolución de Picabia no admite etiquetas. Desde el momento en que se pronunció la palabra *Dadá*, ya nadie se atreve a utilizar epítetos. Pero sin duda, ese mismo día, Picabia decidió separarse de *Dadá*.

(...)

Francis Picabia molestaba a los cubistas institucionalizados y a los teóricos. No sólo debido a su desenvoltura de hombre afortunado (dio una cena en Prunier, el restaurador vendedor de ostras y de pescados de lujo de la calle Richempanse) sino también por su falta de respeto hacia cualquier clase de dogmatismo plástico, aunque fuese «moderno» y en general, debido a su actividad exuberante.

G. R. D.

(De *Déjà Jadis*. París, René Julliard, 1958.)

EL FINAL DE TODO

CONSUMACION DE LA PINTURA. ¿No habría que poner un punto final a tanta efervescencia? Medio siglo de revolución encuentra aquí su cumplimiento. Este punto estaba en el aire. Pero hacía falta alguien que lo atrapara, que lo doblgara, aquí y allá, en su simplicidad original. He aquí, desnuda como nuestros padres, a la pintura de 1950 rizando el rizo de todas las aventuras, constelando todas las esperanzas.

Punto.

A las innumerables trifulcas a las que ha arrastrado Picabia a la pintura faltaba la de los puntazos. Hoy, esa laguna ha sido taladrada y se puede beber en todos los pozos abiertos en el desierto.

Punto.

Había que poner un punto sobre la i, Picabia lo ha enmarcado justo al lado de la pregunta. No es así como se taladra, objetarán ustedes. Ahora bien, nuestro amigo es un tonel abierto que ni canta ni llora sino que se desborda sin fin. Contad todos los pasos perdidós en la arena del mundo y obtendréis otros tantos puntos suspensivos. Podéis engastarlos en un alfiler de corbata, colocado extrañamente en vilo en el gorro de payaso de la razón. Muy de moda entre los papúes. Allí hablar es hacer borborismos. De vez en cuando, una auténtica burbuja emana de las vocalizaciones, se eleva hasta el cielo, se transforma en perla, imita al cristal, de canica se convierte en ojo, muchacha, pito, pamplina, para acabar siendo una manchita en el mismísimo centro de un lienzo de Picabia, golosina verde justo en medio del siglo. ¡Qué trayectoria!

Lienzo con manchita, para comérsela. Cambiando en un instante coma por punto de exclamación.

Punto.

Háblenme ahora de las estrellas. Para empezar hay demasiadas. Siembra de avena loca en un campo ingrato. El verdadero cielo está aquí, donde Picabia lo inventa. El verdadero cielo es libertad y ponemos en él una cantidad adecuada de estrellas

debidamente desorientadas. Algunas son tulipanes transplantados, otros brotes de sol malformados. Para mi gusto, basta con que una sola se parezca a *Sophrosyne*, el más tierno y nuevo de los asteriscos. No busquemos demasiado lejos el lugar común de la simplicidad. Hay un gato y tiene tres pies. Esto nos viene a punto, directamente desde Sirius, desde Picabia. Y me parece muy bien.

Punto.

Porque al final todo vuelve a empezar.

M. S.

(Publicado en el catálogo de la exposición *Picabia Point* en la Galerie des Deux-Iles. París, 12-31 dic., 1944.)

Gertrude Stein

A SUS ADMIRADORES les resulta más simpática en un pintor la esterilidad que la abundancia.

Es natural: los padres quieren más a los niños enfermos, a los niños retrasados o deficientes que a los retoños robustos. Es natural. Es natural, simple y natural. Cuanto más necesitado está alguien de cuidados y de caricias más se le quiere. Lo mismo sucede en el mundo de los pintores y de los escritores: una persona que produce muy poco o incluso que no produce nada es infinitamente más valiosa; a quien produce demasiado no hay que hacerle ni caso.

Es muy natural. A un pintor que sólo pinta un cuadro al año, tal vez uno en tres años, tal vez cuatro cuadros a lo largo de toda su vida, sus admiradores le cuidan con devoción, le aman tiernamente; pero por supuesto los cuadros de un pintor que pinta uno al día y a menudo dos al día e incluso tres cuadros al día, ni se miran. Para los admiradores, mirar tal cantidad de cuadros es mucho mirar, ya no se ve más que la abundancia y la abundancia es algo pueril.

—Comprendido.

Es una cosa bastante curiosa eso de pintar un cuadro o tal vez dos cuadros al día.



Gertrude Stein y Alice B. Tocklass

Durante los siglos quince, dieciséis y diecisiete, los pintores, los grandes pintores, pintaban unos cuadros enormes y en gran número. Algo más tarde, poco a poco, los cuadros de los grandes maestros fueron haciéndose más pequeños y más escasos. Llegan los impresionistas y forzosamente tuvieron que pintar por lo menos un cuadro al día si no dos. En principio, si son impresionistas, es imposible que puedan trabajar de memoria durante varios días sobre un mismo cuadro, pues su pintura se hace al aire libre. Así pues, para los impresionistas pintar un cuadro al día, a ser posible dos, era un culto. Pero en realidad los impresionistas no han pintado demasiados cuadros, porque después de todo no se pueden recibir tantas impresiones y plasmarlas. Los pensamientos son otra cosa. Continuamente estamos pensando y continuamente estamos plasmando nuestros pensamientos.

Picabia, que es el pintor de sus pensamientos y no el pintor de sus impresiones, ha llegado realmente a pintar un cuadro y algunas veces dos cuadros al día, lo ha hecho y lo hace; es el único que, durante toda su vida ha hecho tantos cuadros.

Los jóvenes abstraccionistas hablan de hacerlo, es su ideal, pero no llegan a llevarlo a cabo, flaquean. Pero Picabia lo hace hasta el final.

¿Y qué cuadros son esos que ha pintado en tan gran número? El número es redondo y estamos en la tierra. Pero el mundo está en el espacio y el espacio es ilimitado y podemos no concebirlo pero sí reconocerlo.

—Bien.

La vida de Picabia está hecha de esto. Ningún momento de su vida ha estado dominado por la vida terrestre. El conoce el espacio. Este conocimiento, bastante a menudo, da un carácter casi vulgar a la vida física, porque para él la vida física no es una vida vivida y algo no vivido no tiene belleza. La vida física no es para él algo a lo que haya que renunciar, en el fondo no la reconoce, la toca, la pinta, pero no la reconoce y por eso pinta tantos cuadros, porque no la reconoce: pinta sus cuadros para demostrar que no reconoce el lado físico y, en efecto, no lo reconoce.

Por eso el lado físico de sus cuadros no tiene una belleza convencional. Los demás pintores, todos los demás, incluso los que se llaman abstraccionistas, cubistas, surrealistas, siempre reconocen, realmente reconocen y siempre el lado físico, el

lado terrestre. Picabia lo pinta, pero él no reconoce el lado terrestre.

—Así es.

De todos modos tiene una vida, mucha vida, ¿qué vida es esa? El porvenir.

G. S.

(Publicado en el catálogo de la exposición de F. P. en la Galerie Serguy. Cannes, abril, 1941.)

PREFACIO

«A la vida no le gustan los cristales de aumento, por eso me tendió la mano.»

Francis Picabia

ERASE UNA VEZ un lugar al que ellos iban de tanto en tanto.

Creo mejor esto que aquello.

Se encontraban precisamente como debían.

Esto es lo que podía animarme.

Y bien quiso él que ella quisiese.

Todo lo que de ello sé es esto.

A menudo entonces decía si a todo un día.

No es este un día para estar lejos.

Oh, no querido.

Lo encontré porque él encontrará.

Lo que quiero decir es esto.

Algo que satisface rechaza.

Rechazo estar obligada o cautiva.

Me gusta que esté cautivo u obligado.

O no si me gusta que esté cautivo u obligado.

Es lo que sea que ellos no puedan estar allí.

Esto es una introducción a Picabia.

Cuando lo conocí dije

qué era que no digo lo que dije.

Dije que dije lo que en él no había.

Ahora quien quiere que lo dicho dicho está.

No él o las mujeres.

O suspirado o dicho.

No digo que quisiera que eso estuviera en él.

Nunca dije que olvidase hombres y mujeres.

Oh, sí dije que dije que olvidéis hombres y mujeres.

Oh, sí dije que dije olvidar hombres y mujeres.

Y no estaba melancólica al pensar en todo.

Ni porque pensé.

Por supuesto no porque pensé.
Basta con no haber dado.
Y ahora si por que podía.
Lo que quiero decir es esto.
Podía haber sido.
Hay dos cosas que son diferentes.
Una y una.
Y dos y dos.
Tres y tres no son triunfos.
Tres y tres si no son triunfos.
Veo esto.
Me hubiera gustado ser la única.
Uno es uno.
Si soy me hubiera gustado ser la única.
Sí precisamente esto.

Si soy una me hubiera gustado ser la única.
La que soy.
Pero sabemos que yo sé.
Que si esto ha ocurrido
Para ser uno
De esto también
Este uno
No sólo ahora sino como
Esto que ahora sé.

G. S.

(Publicado en el catálogo de la exposición de F. P. en la Galerie Leõnce
Rosenberg, París, 1-24 dic., 1932.)



Francis Picabia, 1918.

ESCRITO
por
PICABIA



Francis Picabia, Paris, 1927

**QUE ME PARECE NUEVA YORK
POR QUE NUEVA YORK ES LA UNICA CIUDAD CUBISTA DEL MUNDO**

¿Que qué pienso de Nueva York? Es una pregunta que vosotros, los habitantes de esta maravillosa isla, me habéis hecho cuando desembarqué y que se la hacéis a cualquier recién llegado cuya opinión os merece alguna consideración. Pero a la larga, os importa muy poco lo que se os diga o lo que yo pueda deciros. Sin embargo, en lo que a mí respecta, habéis ido más lejos, habéis sido específicos: *¿Qué piensa el poscubista que hay en usted de Nueva York y de la idea de Nueva York?*

¿Cómo le afecta Nueva York? Así hubierais debido formularme la pregunta, porque para mí todo es emoción, y lo que yo muestro en estas pinturas es la forma en que yo *siento* a Nueva York, y esto es lo que voy a explicar, o quizá debiera decir traducir, en este artículo.

El espíritu de Nueva York es tan inasible, tan magníficamente, tan inmensamente atmosférico, siendo como es la ciudad en sí misma tan concreta, que me resulta difícil describir únicamente con palabras el efecto que me produce. Posiblemente mis cuadros lo expresen mejor de lo que yo mismo pueda hacerlo.

Sin embargo, antes de descifraros mis pinturas, tengo que describir y explicar brevemente lo que significa mi arte. Me doy cuenta de lo difícil que resulta conseguir que el público neoyorquino capte lo que pinto, lo que pintan mis colegas. El público que va a ver nuestras pinturas espera contemplar algo concreto tratado de una manera particular. Posiblemente, esperan ver un caballo con dos patas, una figura femenina con ojos en las rodillas, otra figura femenina desnuda bajando por una escalera. Espera que le asombren, que le diviertan, que le intriguen. Pero también espera positivamente ver en los cuadros una sustancia familiar. Hablo aquí de la escuela cubista y poscubista, no de las escuelas anteriores, a las que me referiré más adelante.

Así, cuando el público contempla mis cuadros y los de mis compatriotas no ve nada y se ríe. Afirman que todo eso es muy divertido, pero que no es arte.

El arte, el arte, pero, ¿qué es el arte? ¿Consiste acaso en reproducir fielmente un rostro o un paisaje? No, eso es mecánica. Pintar la naturaleza tal como es no es arte, es talento mecánico. Los maestros antiguos confeccionaban los modelos más acabados, las reproducciones más fieles de lo que veían. Si sus pinturas no se parecen entre sí es porque ningún hombre ve las cosas de la misma manera que los demás. Esos maestros antiguos y sus émulo modernos, pintan fielmente lo real, pero hoy día a eso yo no lo llamo arte, porque ya hemos superado esa fase. Eso es lo antiguo y sólo debe vivir lo nuevo. El arte consiste en crear un cuadro sin modelos.

Los maestros antiguos tuvieron sus logros. Han ocupado en nuestras vidas un lugar que de otra manera hubiera permanecido vacío, pero les hemos superado. Es estupendo conservar sus cuadros en los museos de arte como curiosidades para nosotros y para los que vengan después de nosotros. Sus cuadros son para nosotros lo que el alfabeto para los niños.

Nosotros, los modernos, si es así como nos consideráis, expresamos el espíritu de los tiempos modernos, del siglo XX. Y lo expresamos sobre el lienzo al igual que los grandes compositores lo expresan mediante su música. En la música experimentamos la tragedia de la vida, oímos el redoble de los tambores convocando

al combate, sentimos cada emoción humana. Nosotros también experimentamos esas emociones y no hay por qué traducirlas visualmente. La ópera, espectáculo que materializa el pensamiento del espíritu de su creador, no es la expresión más elevada de la música. Las antiguas escuelas artísticas que reproducían cada detalle son a la pintura lo que la ópera es a la música.

Aquí, en Nueva York, nos tendrían que entender pronto, a mí y a mis colegas, Nueva York es la ciudad cubista, la ciudad futurista. Su arquitectura, su vida y su espíritu expresan el sentimiento moderno. Habéis pasado por todas las escuelas antiguas y sois futuristas de palabra, pensamiento y obra. Esas escuelas os han influido como a nosotros nos han influido nuestras escuelas antiguas.

Por eso, por vuestra extremada modernidad, tendríais que comprender rápidamente los estudios que he ejecutado desde mi llegada a Nueva York. Estos estudios expresan el espíritu de Nueva York tal como yo lo siento y las calles atestadas de vuestra ciudad tal como yo las siento, su oleaje, su agitación, sus comercios, el encanto de su ambiente.

¿Que no veis ninguna forma, ninguna sustancia? Será que voy por vuestra ciudad sin ver nada. Pero yo veo muchas cosas, posiblemente muchas más de las que veis vosotros que estáis acostumbrados a ella. Veo vuestros impresionantes rascacielos, vuestros colosales *buildings*, vuestros maravillosos metros, por todas partes veo miles de pruebas de vuestra inmensa riqueza. Las decenas de millares de empleados y obreros, de vendedoras vivarachas y espabiladas, todos, apresurándose hacia sus destinos. Por la noche, veo a la multitud de espectadores de teatro, resplandeciente, temblorosa, radiante de placer, vestida con elegancia. También en eso sois el espíritu de la modernidad.

Pero yo no pinto lo que ven mis ojos. Pinto lo que ve mi espíritu, mi alma. Subo a pie desde la Battery hasta el Central Park. Me mezclo igual con vuestros obreros que con vuestras elegantes de la Quinta Avenida. Mi espíritu se va impregnando de cada movimiento; el paso ajetreado de los primeros, su precipitación febril, por la mañana, para llegar al trabajo y, por la tarde, su precipitación no menor para regresar al hogar. Y la gracia lánguida de las segundas que desprende un aroma sutil y una sensualidad todavía más sutil.

Oigo hablar todas las lenguas del mundo. El habla cortante de los neoyorquinos, la suave cadencia de los latinos, el pesado zumbido de los teutones y, en mi alma, el conjunto se despliega como una gran ópera.

Por la noche, desde el puerto, contemplo los gigantescos *buildings*. Veo vuestra ciudad como una ciudad de luces aéreas y de sombras. Las sombras son las calles. El puerto, a la luz del día, ofrece el espectáculo de los barcos llegados del mundo entero, las banderas de todos los países añaden sus colores a los del cielo, a los del agua, a los pintados cascos de todos los tamaños.

Voy absorbiendo esas impresiones. No tengo mucha prisa en trasplantarlas al lienzo. Las dejo que reposen en mi cerebro y después, cuando me siento invadido por el espíritu de la creación, improviso mis cuadros como un músico improvisa su música. La armonía de mis estudios nace y cobra forma bajo mi pincel como la armonía del músico bajo sus dedos. Su música viene de su cerebro y de su alma, del mismo modo que mis estudios vienen de mi cerebro y de mi alma. ¿No está claro?

El público es como un niño que está aprendiendo a hablar. Para que comprenda, hay que explicárselo todo con monosílabos. Pero los artistas y los alumnos de la nueva escuela miran estos estudios de Nueva York y experimentan conmigo mis propias impresiones. Sienten el movimiento de los barcos sobre el agua, sienten

sus colores, que han permanecido en mi espíritu, sienten las multitudes en las calles y reciben la impresión de los sutiles aromas que inundan las calles adonde afluyen vuestras elegantes.

En mis lienzos, París aparece como una ciudad entregada al placer. La impresión que París ha dejado en mi cerebro se expresa mediante un grupo de mesas en la terraza de uno de nuestros cafés. Ese es el auténtico espíritu de París tal como yo lo siento.

Cuando regrese a París confiaré al lienzo mis impresiones sobre las cualidades poscubistas de Nueva York. Estos estudios que he hecho son sólo los cimientos de un cuadro más vasto.

Si yo siguiese siendo impresionista haría un cuadro sobre Nueva York de lo que veo materialmente, como un impresionista. Pero como ustedes saben, he superado esa fase y ya ni siquiera me defino como cubista.

Me he dado cuenta de que no siempre se puede expresar mediante cubos el pensamiento del cerebro, el sentimiento del alma.

[1913]

MAGIC CITY

Un viento peligroso y tentador de sublime nihilismo
nos perseguía con una alegría prodigiosa.

Ideal inesperado.

Ruptura de equilibrio.

Nerviosidad creciente.,

Emancipaciones.

Por todas partes hombres y mujeres con una música que me gusta
públicamente o en secreto
desencadenan sus pasiones estériles.

Opio.

Whisky.

Tango.

Espectadores y actores.

cada vez más sutiles

superan las groseras satisfacciones.

Mujeres menos fuertes

más bellas y más inconscientes.

Los hombres con una silenciosa segunda intención
contemplan su placer.

Años de genio y de sol oriental,

1913-1914.

[1917]

PINTAMOS SIN PREOCUPARNOS de representar objetos y escribimos sin tener en cuenta el sentido de las palabras. Sólo buscamos el placer de expresarnos, pero dando a los esquemas que esbozamos, a las palabras que colocamos unas detrás de otras, un sentido simbólico, un valor de traducción, no sólo fuera de toda convención en uso, sino por una convención inestable, azarosa, que sólo dura mientras la utilizamos. Una vez acabada la obra, la convención desaparece de mi vista y me resulta ininteligible y, además, deja de interesarme. Pertenece al pasado.

[1920]

ELLA NO SE SONROJO

Hace veinte años, entre Tetuán y Fez, tuve una curiosísima aventura que ahora ya nada me impide divulgar.

Había yo organizado una excursión al desierto con un amigo mío y su mujer, que estaban recién casados. Nos acompañaban algunos criados marroquíes, viajábamos a caballo y dormíamos en tienda de campaña; se trataba, en suma, de olvidar los Ritz y los Carlton, de volver a una vida primitiva, muy propicia para favorecer los estados pasionales y... ¡a los tres días ya me había enamorado locamente de la mujer de mi amigo! Yo no intentaba siquiera disimular ante ella mi satánica llama, y mi asombro fue total al darme cuenta de que ella respondía a las sugestivas miradas que yo le dirigía sin cesar; este descubrimiento vino a aumentar mi deseo y el mudo romance que de él resultó llevó hasta los límites aquella pasión de la que ya éramos esclavos.

Al atardecer, montábamos nuestras tiendas, una al lado de otra, pero como yo no podía aguantar mucho dentro de la mía, me iba a rondar, lleno de celos, el refugio conyugal. Una noche, mientras lo contemplaba, vi de repente cómo, entre la lona de la tienda y la arena, se deslizaba una forma blanca por el suelo y una mancha negra aparecía en medio de aquel marfil: su cuerpo, tan deseado, se me ofrecía. Me acerqué arrastrándome y pude ver que la parte superior del cuerpo de la mujer había quedado dentro de la tienda y oí con estupor una conversación de lo más banal, hablaban de una casa que mi amigo acababa de comprar en el Paseo de los Ingleses, en Niza, y de cómo la arreglarían en el futuro. Aunque hablaban de cuentas, sus voces eran tranquilas. No pude resistir más, y me acerqué y poseí con dulzura a aquella admirable hembra. Cada noche se repitieron los mismos placeres, y cada noche el marido y la mujer mantenían la misma o parecida conversación. La última noche, antes de nuestra llegada a Fez, era tan oscura que tuve dificultades para orientarme y encontrar el cuerpo de mi amada, lo que conseguí a duras penas, pero, justo en el momento en que iba a poseerla, me quedé desconcertado al escuchar bajo mis piernas el muy conocido aire de Santa Lucía a los acordes de una guitarra.

Conservo aún en mi casa aquella guitarra. Ahora que ya os he desvelado mi aventura, venid a verla en la pared en que está colgada, a donde, de tiempo en tiempo, mi amigo del desierto viene a afinarla.

[1920]

ME HE SEPARADO DE ALGUNOS DADAS porque me asfixiaba entre ellos, iba entristeciéndome por días, me aburría terriblemente. Me hubiera gustado vivir junto al circo de Nerón, me resulta imposible vivir en torno a una mesa de *Certa*, lugar de las conspiraciones dadaístas.

No quiero hacer aquí la historia completa del movimiento Dadá. Sólo dos palabras para poner las cosas en su sitio: El espíritu Dadá, en realidad, sólo ha existido durante tres o cuatro años. Ha sido expresado por *Marcel Duchamp* y yo mismo a finales de 1912. Huelsenbeck, Tzara o Ball, encontraron la «palabra clave», Dadá, en 1916. Con esa palabra el movimiento llegó a su punto culminante pero siguió evolucionando, cada cual aportaba cuanta vida podía.

Nos llamaron locos, camelistas, gamberros, en fin, todo un éxito. Ese éxito, el placer del juego, atrajeron en 1918 a varios personajes que sólo tenían de Dadá el nombre. Entonces, para mí todo empezó a cambiar, tuve la impresión de que, como había sucedido con el cubismo, Dadá iba a tener unos discípulos que *comprenderían*, y pronto sólo tuve una idea: huir lo más lejos posible para olvidar a esos señores. Pero durante unas horas, a mí, que conocía el movimiento, me divertí verles cómo aprovechaban su oportunismo para halagar también a *las personas serias*, y a la *Nouvelle Revue Française*.

Ahora Dadá tiene un tribunal, abogados, dentro de poco probablemente tendrá policías y un señor Deibler. Va a pasar como con el antimilitarismo de Lenin, quien, para acabar con un general lo convertía en un simple soldado y viceversa.

Dadá me recuerda a un cigarrillo que dejara tras de sí un aroma agradable. La marca de esos cigarrillos se ha agotado, ya sólo queda tabaco y espero que venga un hombre de talento que sepa encontrarle un nuevo nombre. Pero no pensemos más en el pasado, a pesar del aroma de los cigarrillos; la vida no es más que una sombra, conservemos la ilusión de que nuestra cabeza la sobrepasa.

Siempre hay que mirar hacia abajo, así la sensación de vértigo es más violenta. Todos somos compañeros de viaje; casi siempre, bastante raídos físicamente, asistimos a las mareas. Cada marea baja es nueva, también cada marea alta. A eso los hombres lo llaman evolución o progreso y siempre es lo mismo. La única fuerza que puede ayudarnos a dar ese paseo es el orgullo. Nuestro orgullo tiene que ser tan infinito como el Universo.

Pero esta parábola me ha alejado un poco del objetivo de mi artículo. Me he separado de Dadá porque creo en la felicidad y detesto vomitar, los olores de cocina me molestan muchísimo.

Me avergüenza ser tan flojo, pero qué le vamos a hacer, no me gustan las ilustraciones y los directores de *Littérature* son sólo unos ilustradores. Me gusta pasearme sin rumbo, el nombre de las calles me importa poco, todos los días son iguales si no conseguimos crear la ilusión subjetiva de novedad y Dadá ya no es nuevo..., por el momento.

Los burgueses representan lo infinito, a Dadá le sucedería lo mismo si durara demasiado.

París, 13 de mayo de 1921.

Mil perdones por no haberte dado noticias mías desde hace tanto tiempo, pero, últimamente, he tenido un montón de cosas que hacer. Ahora puedo decirte con gran alegría que pienso ir a verte dentro de poco; pero el viaje es largo y nunca se sabe si uno llegará a buen puerto. Por eso quiero, ahora mismo, charlar un poco contigo y darte algunas nuevas: me gustaría contarte lo que pasa por aquí, pero..., no pasa nada o al menos siempre pasa lo mismo: Jesucristo es un hombre que nos está fastidiando desde hace veinte siglos y no hay razón para que eso cambie.

Hoy he pasado casualmente por una calle donde hay un gran teatro y pude ver por una de las ventanas varias representaciones que, sin duda, habían sido concebidas por artistas pintores, es decir, por simios que ni siquiera nos dan el placer de un verdadero onanismo público. Qué quieres que te diga: todo es «espiritual», la envidia y el espíritu siempre dominarán.

Me parece, amigo mío, que Narciso tenía razón: ¡pensaba que las hojas del papel de la contribución eran iguales que las del w. c.! Te doy mi palabra de honor que la nieve nunca ha sido virgen; además, ¡la única cosa que no es virginal es la virginidad! Aquí la juventud va al teatro de los Campos Elíseos a sonreír a mujeres que no son guapas, pero que visten con moderna monería... ¡También son como las representaciones! Las representaciones del teatro de los Campos Elíseos no son sino sombras de aparecidos descoloridas por esa fantasía que da la inteligencia parisina.

Me voy a ir a España a comprarme unos botines; en Barcelona no son caros y están admirablemente bien hechos. En Barcelona también tengo un sastre magnífico, ¡y qué sombreros se encuentran allí abajo...! Eso me recuerda a un pintor al que seguro no conoces: Pablo Picasso. ¡Ese pintor se ha comprado un sombrero con el que, por su gusto, saldría todos los días sin cepillarlo si no se lo ordenara su mujer! Expone, en estos momentos, en la calle de La Boétie, en una pequeña galería-apartamento en la que su amigo Rosenberg se pasa el día echando polvo sobre el sombrero de marras, ¡y Picasso parece estar totalmente decidido a cepillar su sombrero dos veces al día! En mi caso, soy yo quien dice a mi amante que me cepille el sombrero...

Tampoco creo que hayas oído hablar del dadaísmo, de «Dadá» y, sin embargo, sabiendo cómo piensas, sé que podrías formar parte de ese movimiento del que hace ya algún tiempo yo me he separado. ¡Imagínate! ¡Aquella gente que me rodeaba estaba convencida de que yo era un balón de oxígeno! Pues tengo tendencia a engordar. «Las personas delgadas son como los pantalones sin bolsillos, ¡nunca se sabe dónde meter la mano!», así me dijo un viejo campesino francés. A mí, en el fondo, me horrorizan las manos; me gusta una mano, dos manos, ¡pero prefiero hoy que mañana*!, como diría mi amigo Marcel Duchamp, al que bien conoces —¡él que, como tú y como Montaigne, se acuesta tarde!—. ¿Te acuerdas de cuando estábamos los cuatro en Nueva York y acabábamos todas las noches en casa de Walter-Conrad Arensberg a las seis de la madrugada y cuando, después de haber comido demasiadas fresas con nata acompañadas de demasiado whisky, nos íbamos por Broadway a vomitar concienzudamente?

* Juego de palabras intraducible: «*j'aime une main, deux mains (dos manos), mais j'aime mieux aujourd'hui que demain (mañana)*». (N. del T.)

Acabo de escribir un libro: *Jésu-Christ Rastaquouère*, libro que mi madre nunca hubiera dejado leer a su hija, ¡y eso que sabía de sobra que su hija era mi amante! Sin duda, voy a darte lástima, mi querido Confucio, pero, ¿puedo yo dar lástima? Mira, yo no soy como todos nuestros amigos, que quieren bautizar a sus perros y hasta a sus peces rojos. Tú, sin embargo, no estás bautizado y llevas una existencia alegre y feliz y hace mucho que no te pones enfermo. Me han dicho que pertenecías a varias sociedades de templanza. ¿Es posible? Estarías en un error; lo peor del presente es el futuro, ¡y tú quieres que el futuro te pertenezca, ya que eres miembro de una sociedad de templanza! Cuando eras joven —parece ser que existe una juventud— un libro de leyes y un romano eran sólo dos libros. Y ahora, querido Confucio, ¿debo ir a verte después de esta carta? A veces tengo el presentimiento de que no estás a la altura que imaginaba y tú quizá tengas la misma sensación..., ¡pero respecto a mí! Lo más prudente será que, antes de ponerme en camino, espere tu respuesta, no te vayas a negar a recibirme pensando que me he convertido en un... ¡lo que, viniendo de ti, no dejaría de ser divertido!

Bueno, pues entonces hasta pronto quizá, mi querido Confucio.

Becon-les-Bruyères, 2 junio 1921.

*FUNNY GUY **

* Seudónimo utilizado por F. P. (N. del T.)

MARIHUANA

Los mejicanos han encontrado la manera de experimentar todo el placer que proporciona el cine sin salir de su casa y con poquísimo gasto. Se ponen delante de una pared blanca, después de haber absorbido una pequeña cantidad de pasta de marihuana y, al poco rato, bajo la influencia de la droga maravillosa, ante ellos aparecen unos personajes que expresan sus deseos como si fuesen los actores de las películas más bonitas de Rio-Jim.

Este preámbulo es para que resulten más comprensibles las líneas siguientes...

El arte sólo tiene dos dimensiones: la altura y la anchura; la tercera dimensión sería el movimiento —la vida— y está representada por la *evolución* del arte, es el brazo del operador que pasa la película en el cine. Esta evolución es lo único que puede interesarnos. A Guillaume Apollinaire le gustaba la cuarta dimensión porque era poeta. La cuarta dimensión es lo «sublime», es decir, lo desconocido, es Rimbaud, cuya obra resulta más poética porque murió joven después de haberla destruido casi por completo. Forain, que profesa tanta admiración por el autor del *Bateau ivre* sería menos entusiasta si el autor viviera todavía.

Actualmente la tercera dimensión sirve de pretexto para estropearlo todo: estropear la música americana y las esculturas negras, estropear a Miguel Angel, al Greco, a Goya, a Paolo Ucello, en fin, sirve para plagiar sin ningún instinto a los que han creado algo. Ahora bien, aunque se puede *copiar* a un hombre genial, no se le puede *imitar*. Bien es cierto que sólo se concede el genio a los demás para atribuírselo a uno mismo. Hoy día *sólo hay hombres geniales* y sus obras me recuerdan a la fabricación de esos graciosos automóviles Machin.

El don no existe. Recuerdo que en mi juventud tuve un profesor de matemáticas ¡que había sido torero!

Yo quisiera que hubiera artistas en el sentido tonto de la palabra y resulta que sólo hay personas inteligentes. Pintan la inteligencia y acaban expresándose de la misma manera que los aficionados a la marihuana que se proyectan a sí mismos sobre la pared-pantalla a fuerza de onanismo cerebral. Prefiero a aquellos «idiotas» con su ideal místico, que pintaban vírgenes rodeadas de ángeles. Desgraciadamente, las vírgenes actuales son Kahnweiler y Rosenberg, y los ángeles, Picasso, Derain o Guirand de Scévola... Al lado, un pianista toca un «Allah's Holliday» pasado por París a la manera de un pescado descongelado hace ya un año, preparado para algunos esnobs por un hábil cocinero que lo bautizara: «Sueño de caballa a la crema». También tenemos el hermoso artículo de un crítico influyente escrito para facilitar a los marchantes el mercantilismo —mercantilismo que no tardará mucho en hundirse sepultando por bastante tiempo a los semigenios de la calle de la Baume y a los genios de la calle de Astorg: los alemanes han dejado de comprar porque es demasiado caro y esto hace que a los noruegos y a los suecos les guste menos esa mercancía supuestamente moderna que a mí me parece más pasada de moda que el modista de moda ¡más pasada de moda que algunos dadás hijos de la Viuda Alegre! Picasso es el único que vale algo, siempre que sus relaciones burguesas no consigan desflorar su misticismo nómada.

En cuanto a mí, miren, cuanto más vivo, más ganas tengo de vivir, no de vivir en el sentido del tiempo, sino en el sentido del placer. Me aburro tanto ante la inmovilidad del campo que me entran ganas de comerme los árboles. En las ciudades, en París, por ejemplo, creo que podría transportar el Obelisco hasta el Olympia. «Pero eso no es un placer» me dirán ustedes. Pues sí, lo es, y mucho mayor, a mi parecer, que tomar marihuana y mirar a una pared. Llegará un día en el que los grandes intoxicados preferirán a cualquier cuadro un lienzo blanco que por sí mismo no dirá nada, pero cuya firma sugestionará tanto a la gente que acabarán viendo en él lo que contenga su propio cerebro. Pero, ¡qué digo!, hay algo aún más hermoso: el suicidio. ¿Por qué, queridos amigos que creéis que todos los que hacen algo son idiotas, por qué no os destruíis de una vez por todas? Tendréis la suerte de escapar al castigo supremo, puesto que la sociedad no puede castigar con la pena de muerte el crimen del suicidio que, sin embargo, es idéntico a los demás crímenes, porque matarse o matar a su vecino es lo mismo: ¡sólo hay un tipo de asesinato!

Es mejor sentir el amor por la lucha, no temer las largas visitas a casa de los amigos que os hacen olvidar las citas «serias». No hay nada serio, no hay nada ridículo, pero ya no se puede seguir viviendo a la sombra de las convenciones. Vivid, pues, bajo el sol y evitad el estancamiento para no pudrirnos.

[1921]

Le Matin está muy orgulloso de haber sacado en primera página mi cuadro del Salón de Otoño *Les yeux chauds* y de haber reproducido debajo el esquema de un freno de turbina aérea aparecido en una revista científica en 1920. «Picabia no ha inventado nada, ha copiado». Pues sí, he copiado el diseño de un ingeniero en lugar de copiar manzanas.

Todo el mundo comprende que se puedan copiar manzanas, pero copiar una turbina es idiota. A mi parecer lo que es más idiota todavía es que *Les yeux chauds*, que ayer eran inadmisibles, sean hoy, por el hecho de que representan una convención, un cuadro perfectamente inteligible para todos.

El pintor ha hecho una elección, después imita su elección cuya deformación constituye el arte. ¿Por qué no se limita a firmar esa elección en lugar de hacer el tonto delante de ella? Hay demasiados cuadros acumulados y la firma aprobatoria de los artistas, únicamente aprobadores, daría un nuevo valor a las obras de arte destinadas al mercantilismo moderno.

¿El talento?, ¡qué gracia! Quien verdaderamente lo posee, lo emplea de otra manera que haciendo muecas a las que llaman pintura, escultura, etc. Me gustaría fundar una escuela «paternal» para desanimar a los jóvenes en lo que se refiere a eso que nuestros esnobs llaman el Arte, con A mayúscula. El Arte está en todas partes, excepto entre los marchantes de Arte, en los templos del Arte, así como Dios está en todas partes menos en las iglesias, porque me imagino que si hay Dios preferirá la vida al pan ázimo.

Los cuadros del Salón de Otoño y sus autores son pan ázimo. Prefiero con mucho a ese periodista que ha creído molestarme reproduciendo la turbina de avión.

Mis cuadros pasan por ser obras poco serias porque están hechos sin intención alguna de especulación y porque yo trabajo en ellos divirtiéndome como quien practica un deporte. Mire, el hastío es la peor de las enfermedades, me desesperaría enormemente que me tomaran en serio, que me convirtieran en un gran hombre, en un maestro, en un hombre brillante a quien se le invita para que hable de sus condecoraciones, de sus relaciones y porque queda muy bien en las cenas donde la gente que más come es la gente con menos entrañas. Ya saben a lo que me refiero, al artista-ministro, al artista-diputado. Pues bien —lo he escrito muy a menudo—, yo no soy nadie, soy Francis Picabia. Francis Picabia que ha firmado *L'Oeil Cacodylate*, junto a muchas otras personas que han llevado su amabilidad hasta el punto de escribir alguna frase sobre el lienzo. Este lienzo quedó terminado cuando ya no hubo más espacio libre en él y le encuentro muy hermoso, muy agradable de ver y bellamente armónico, *a lo mejor* es que todos mis amigos son un poco artistas. Me han dicho que iba a comprometerme y a comprometer a mis amigos, me han dicho que no era un cuadro. Pienso que no hay nada comprometedor, como no sea no comprometerse. Pienso que un abanico cubierto de autógrafos no se convierte por ello en un samovar. Por eso mi cuadro, que está enmarcado, que está hecho para que lo cuelguen en la pared y para que lo miren, no puede ser otra cosa más que un cuadro.

Tengo la intención de exponer en los Independientes ratas blancas, esculturas vivas. Habrá un guarda junto a ellas y venderá pan al público para asegurar la vida de esos animalitos que me resultan indispensables para mi obra.

Le Matin descubrirá que los he conseguido en una pajarería, lo cual no impedirá que yo esté muy contento con mi idea.

[1921]

FRANCIS PICABIA OBISPO

—¿Por qué escribe y por qué pinta?

—Porque me aburro, y porque tengo la intención de aburrir a los demás. Cuando era joven hice una copia de los cuadros que tenía mi padre. Vendí los originales y los sustituí por las copias. Nadie se dio cuenta y yo descubrí una vocación.

—¿Qué piensa de la poesía?

—La poesía no existe. Es el único punto en el que no estoy de acuerdo con André Breton; no, la obra poética no existe. La poesía me aburre como me aburren la imagen de Dios o las cosas absolutas. Y, además, todos los directores de orquesta son poetas.

—¿Qué piensa de lo moderno?

—Lo moderno ha existido siempre, puesto que siempre ha habido personas en relación con la vida. Por ejemplo, todas las fotografías son modernas, mucho más que las de Man Ray, que son producto de un arte fotográfico. Todo lo que es moderno es actual, documental. Antes había menos preocupación por lo moderno; pero no se puede decir que haya habido una ruptura en una época. Si buscáis, siempre se encuentra el cordón umbilical. Para mí, los planos de los ingenieros acabarán siendo obras de arte. Se los llegará a mirar, pese a la preocupación técnica que los suscitó, como hoy se miran los cuadros. Pero la modernidad de Matisse es una «porquería». Al único al que aún tengo en gran estima es a Picasso.

—¿Qué piensa de la publicidad?

—Tiene una importancia enorme. Que un señor

tenga publicidad en vida o después de muerto da lo mismo. La publicidad es una cosa indispensable a la que tengo mucho apego. Una de sus formas, el escándalo, me seduce de manera especial. Si yo hubiera podido escribir en el cielo «Picabia» antes de que lo hiciera Citroën, lo hubiera hecho. Además, estoy seguro de que si un cura, para decir misa, desciende de la bóveda de la iglesia, hace un *looping* en bicicleta y aterriza en el altar, los feligreses se quedarían encantados. Y para él sería un medio magnífico para llegar a obispo.

—¿Me puede hablar del dadaísmo?

—De ahí no he sacado nada en claro. Pero hay un montón de gente que se sirve de él y que siempre se servirá. Dadá fue al principio lo que es ahora. No está muerto, como tampoco lo está el romanticismo; pero ya no existe el espíritu dadá como tampoco existe el espíritu romántico.

—¿De qué le ha servido a usted el dadaísmo?

—Tzara hubiera respondido: «Me ha servido para tirarme a algunas mujeres.» Ponga entonces que a mí me ha servido para tirarme a algunos hombres.

—¿Cree usted en una quiebra del arte?

—No, siempre habrá una preocupación artística. Pero se la podrá negar sin caer en sacrilegio. No se creará en Dios. El arte durará más que, por ejemplo, el militarismo, al que, por otro lado, vendrá a reemplazar. Se tiene la costumbre de considerar el arte como una alquimia, en la que cada artista es un molde. Yo aspiro a ser varios. Me

gustaría, incluso, poner un día un rótulo en la pared de mi casa: «Artista en todos los géneros».

—¿Qué piensa de la vida?

—Lo más hermoso que tenemos en la vida es la mentira. Los cuadros que yo hago tienen mucho que ver con mi vida. Cambian según la gente que veo o los países por los que paso. Durante el caso

Dreyfus, por ejemplo, yo estaba a favor o en contra, según con quién me encontraba.

—¿Es usted escéptico? ¿Tiene fe en algo?

—Siempre estoy convencido de todo lo que hago. Pero en el fondo, casi nunca me hace falta estarlo, ya que los que admiran mis actos, los demás, lo están por mí.

[Entrevista realizada por Roger Vitrac y publicada en *Le Journal du Peuple*, París, 9 de junio de 1923.]

ACADEMICISMO

A ANDRÉ BRETON

Cuando Ingres escribió: «El dibujo es la probidad del arte», pensaba que el dibujo y la pintura eran puramente artes de imitación.

Los señores carpinteros constructores levantan un andamio en una catedral construida por Ingres.

Miran esa catedral, los letreros luminosos y las máquinas como la rana miraba al buey... Lo que ellos llaman construir es fabricar, su arte es un cáncer que se alimenta de la papanatería de aficionados crédulos: un hombre muy rara vez resulta interesante, un grupo de obreros siempre huele mal.

En cuanto a las revistillas supuestamente modernas, tipo *Feuilles Libres* viven porque están subvencionadas por dos o tres marchantes o por gigolós. Los primeros esperan la fortuna, los segundos la inteligencia.

Todo esto, queridos amigos, es artificial. Lo que quedará de nuestra época está por encima de los marchantes y de los editores, por encima del ciego imbécil de los críticos y de los clientes de las salas de venta.

[1923]

JESUS DIJO A ESOS JUDIOS...

Está apareciendo una nueva raza de artistas. Esos poetas, pintores, filósofos, presumen de ser unos enigmas. Yo me atrevo a calificarles de imbéciles. ¿Por qué imbéciles? Pues porque esos personajes, que viven en estrechas camarillas, creen en su inteligencia, en su poesía, en su genio. Ahora bien, todos son tremendamente insoportables, estériles e incoloros. Buscan en la superficie de ellos mismos, o en el fondo, como ustedes prefieran, lo que podría «epatar», lo que podría parecer nuevo a la gente que no se acuerda de nada...

Supongan ustedes que las ostras se pusieran a copiar admirativamente las perlas falsas que imitan a las que ellas hacen.

El otro día, quedé con Blaise Cendrars para almorzar y escogimos la galería Bernheim como lugar de cita. Ahí, a la entrada de la calle Richepanse, había un Modigliani que, por otra parte, no estaba nada mal. Yo comenté que me fastidiaba ver un rostro tan delicioso sobre un cuello absurdo. Cendrars me dijo: «Es

la influencia de París. Modigliani ha querido hacer pintura *moderna*». Es la crítica más acertada que he oído nunca. Efectivamente, Modigliani tenía mucha sensibilidad, pero conseguía destruirla al querer estar a la moda.

Hacer el amor no es moderno, sin embargo sigue siendo lo que más me gusta.

Lo que caracteriza a algunas revistas de vanguardia, y en particular a las que se vanaglorian de ser las primeras, es una misma preocupación por la moda, o más bien por el modernismo. Sin embargo, sólo consiguen desprender un olor a sacristía y a agua estancada, dan la impresión de «ajado», como ocurre con esas «novedades» que se venden durante las rebajas de los grandes almacenes, una vez que ya han pasado por miles de manos... Sí, este tipo de especulación de la inteligencia me recuerda siempre a la fabricación de los rubíes reconstituidos, fabricación que requiere mucho trabajo, muchos cuidados para conseguir algo muy inferior a lo que consigue la naturaleza. La astucia de algunos artistas consiste en desmoralizar a su adversario intentando hacerle creer que lo falso es mucho mejor que lo auténtico.

Todo esto, ya lo he dicho antes, es mortalmente aburrido. La lectura de esas revistas nos llena de un tedio letal. Cualquier periódico es menos molesto que la prosa de esas personas que nunca tienen nada que decir. Los grandes periódicos, cuando nos relatan accidentes de ferrocarril, guerras, violaciones, crímenes, consiguen interesarnos. En las publicaciones de vanguardia, crímenes, accidentes, guerras, todo es falso. Leyéndolos, acabaría uno creyendo en la metafísica. En ellos Lautréamont se convierte en una pastilla Valda, Baudelaire en un purgante, Verlaine en una «vaca a la moda» y Nietzsche en Philippe Soupault!

Realmente, hay que haber llegado al último grado del esnobismo para especular sobre los libritos de un Radiguet, o de un Reverdy, prefiero con mucho a André Gide, a quien nunca he leído. A toda esa gente les asusta la luz, el aire puro, son auténticas polillas. Sin embargo, no consiguen comerse a ciertos hombres que viven a pleno sol, y a los que nunca podrán acercarse debido al resplandor que irradian.

He aceptado con mucho gusto colaborar en *Littérature*. Queríamos hacer desaparecer de allí cierto sombrero de copa berlinés *... ¡Mientras no lo sustituyamos por el de un sepulturero! A mí me hubiera gustado que la revista fuera tan tonta como un periódico, que fuera una revista que se pareciera a la vida, que se pareciera a nosotros y que acabara en la papelera como nosotros acabaremos en un horno crematorio... Pero todavía no hemos llegado a ese punto, felizmente, y puedo proseguir esta crónica hablando de ese viejo Dadá. Ha estado a punto de reaparecer en el ruedo de Lutecia con un picador sobre sus lomos. En el último momento ha olido el peligro y ha vuelto a acostarse abajo la cama de Tristan Tzara!

Queridos idealistas, pintores, literatos, músicos e, incluso, si me apuráis, arquitectos, vivís en una ciénaga abigarrada de nombres de ultimísima moda. Impresionismo, cubismo, dadaísmo, esos encasillamientos nos dan la sensación de inmortalidad y, por lo que a mí respecta, no temo perecer, ni siquiera perecer por el conocimiento «perfecto».

Unos quieren vivir con el instinto y lo han perdido, otros quisieran vivir con el conocimiento y nunca lo han poseído. Esto provoca una neurosis que para muchos se manifiesta en la imposibilidad de creer en nada. Ya nadie quiere a nadie, sólo hay gente de la que se habla mal. En cuanto a mí, ya no creo en los hombres inteligentes, solamente creo en los que demuestran su inteligencia.

Dufayel me parece más interesante que Ribemont-Dessaignes, Capablanca o Ford más interesantes que

Marcel Duchamp, Víctor Hugo más interesante que Max Stirner, Pasteur más interesante que Nerón, Madame Boucicaut más interesante que Paul Poirer y Madame de Noailles más guapa que Tristan Tzara.

Acepto el hecho de que todo es convención, al menos decirlo es *moderno*, pero, qué le voy a hacer, son mis sentidos los que me hacen creer en una apariencia de verdad. No hay que olvidar que el más gran hombre es sólo un animal disfrazado de dios.

[1923]

MANIFIESTO DEL BUEN GUSTO

Mucha gente se pregunta cómo es posible que hoy día se pueda ver en la sala Danthon*, en París, un importante conjunto de dibujos de mujeres y de hombres españoles firmados por mí, después de haber seguido la trayectoria que todos conocen desde el impresionismo hasta los cuadros mecánicos y Dadá.

La razón está, precisamente, en que creo que he hecho todo lo que había que hacer en el arte abstracto, en el arte de las sugerencias.

Trazar una línea sobre un lienzo, llamarla «Pierre de Massot» o hacer el retrato de Nicole Groult con una rueda dentada es haber llegado lo más lejos posible en la abstracción.

A mi juicio, era indispensable pasar por esa evolución a la que me refería antes. Ya no estamos en la época de los holandeses que se pasaban varios años imitando un comedor o una mujer enferma tejiendo. La vida de un hombre es lo bastante larga, lo bastante rápida como para permitirle renovarse varias veces en cuarenta o cincuenta años.

Ahora pienso que la pintura tiene que evolucionar hacia la reproducción de la *vida* sin que, por ello, se tenga que limitar a la imitación servil de la fotografía.

Ambiciono pintar hombres y mujeres en la forma que me dicte mi imaginación esotérica. Pretendo hacer una pintura que —eso espero— nunca sea clasificada de «ista», sino simplemente de pintura Francis Picabia. Una pintura lo *más bonita posible*, una pintura imbécil, que pueda gustar tanto a mi portero como al hombre cultivado, una pintura que no tenga que buscar en los museos lo que los conservadores han enterrado en ellos.

La verdadera pintura Dadá es la que le gusta hacer a cada cual y la que le gusta al público mirar.

[1923]

* Exposición Francis Picabia en la Galería Danthon, mayo 1923. (N. del T.)

RELAX *

PRIMER ACTO

Telón totalmente blanco, liso. Proyección cinematográfica a determinar, de alrededor de treinta segundos, acompañada de música. Se levanta el telón: el escenario es como una bóveda de forma oval, totalmente recubierta de grandes globos blancos **. Suelo blanco. Al fondo, una puerta giratoria. Después de subir el telón, la música continúa durante diez segundos.

Una mujer se pone en pie en las localidades de orquesta. Va vestida muy de noche. Sube al escenario por una pasarela. Música: 35 segundos. Deja de sonar la música en el momento en que ella pisa el escenario.

La mujer se detiene en medio del escenario, examina el decorado y se queda inmóvil. En ese momento vuelve a sonar la música durante aproximadamente un minuto. Cuando para, la mujer se pone a bailar. Coreografía a determinar. La música vuelve a sonar durante minuto y medio. La mujer se dirige al fondo del escenario, da tres vueltas en el batiente de la puerta giratoria y a continuación queda inmóvil mirando a la sala.

Mientras tanto, treinta hombres vestidos de negro, con corbata blanca, guantes blancos y sombrero de copa, que uno a uno han ido abandonando sus localidades entre los espectadores, van subiendo al escenario por la pasarela. Duración de la música: minuto y medio.

La música cesa en el momento en el que los hombres vestidos de negro, con coreografía a determinar, rodean a la mujer que está de nuevo en medio del escenario, girando a su alrededor mientras ella se desviste apareciendo con unas mallas de seda rosa totalmente ajustadas. Música durante cuarenta segundos. Los hombres se alejan, alineándose en el fondo del decorado. La mujer queda inmóvil unos segundos, mientras vuelve a sonar la música durante treinta y cinco segundos. Al fondo, estallan algunos globos.

Todos bailan; la mujer es izada hasta la bóveda.

TELON

No hay *entreacto* propiamente dicho; música durante cinco minutos con proyecciones cinematográficas de los autores sentados frente a frente, manteniendo una conversación, cuyo texto aparecerá escrito en la pantalla durante diez minutos. No habrá música durante la proyección escrita.

SEGUNDO ACTO

Se levanta el telón. Música durante un minuto. Sobre un fondo negro están colocados unos anuncios

* *Relax* se estrenó el 4 de diciembre de 1924 en el teatro de los Campos Eliseos de París, con libreto y decorados de Francis Picabia, música de Erik Satie, coreografía de Jean Borlin y a cargo de los Ballets Suecos de Rolf de Maré.

Relâche debería traducirse por «Hoy, descanso de la compañía». Sabiendo esto ya el lector, hemos preferido dejar como título el más eufórico, y breve, de *Relax*. (N. del T.)

** Los globos fueron posteriormente sustituidos por faros de coches tal y como aparecerían en el estreno. Entre este guión y el definitivo hubo varias modificaciones. (N. del T.)

luminosos intermitentes de colores en los que van apareciendo alternativamente los nombres de Erik Satie, Francis Picabia y Blaise Cendrars ***.

Dos o tres focos potentes —muy potentes— se dirigen desde el escenario hacia la sala y enfocan al público, produciendo, gracias a unos discos agujereados, efectos de negro y blanco. Los hombres, uno a uno, vuelven a entrar y se colocan formando un círculo alrededor del vestido de la mujer que está tirado en el suelo en el centro del escenario. Música durante veinte segundos.

La mujer, todavía en mallas, baja de la bóveda; lleva sobre la cabeza una corona de flores de azahar; se vuelve a vestir, al mismo tiempo que los hombres comienzan a desnudarse hasta quedar con unas mallas de seda blanca. Música: veinte segundos. Coreografía a determinar.

Los hombres, uno por uno, van volviendo a sus localidades, donde habían dejados los abrigos. Música durante treinta segundos. La mujer, que ha quedado sola, recoge con una carretilla los trajes que han abandonado los hombres y los lleva a una esquina donde los apila en un montón. A continuación, acercándose lo más posible al borde del escenario, se quita su corona de novia y la lanza a uno de los bailarines, que la colocará en la cabeza de alguna mujer conocida que se encuentre entre el público.

Música: quince segundos.

Después, la mujer también regresa a su butaca. Baja el telón blanco y sale una mujercita que baila y canta una canción.

Música: cuarenta y cinco segundos.

FIN

[1924]

*** En un primer proyecto, Blaise Cendrars fue encargado del libreto y Picabia de los decorados. Un viaje de Cendrars a América del Sur hizo que Picabia se encargara de la concepción total del espectáculo. (N. del T.)

GUION DE «ENTREACTO»

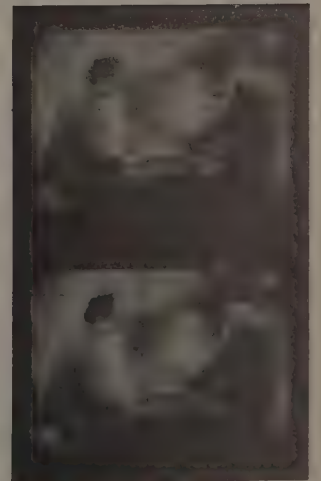
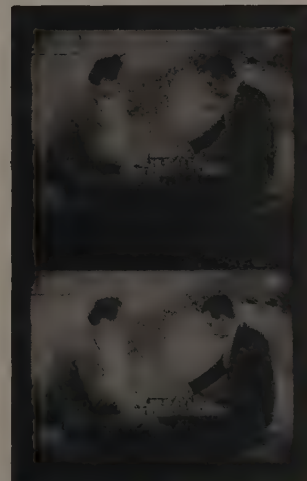
Al levantarse el telón

Disparo de cañón al ralentí por Satie y Picabia. El disparo deberá hacer el mayor ruido posible. Duración total: un minuto.

Durante el entreacto

1.º Combate de boxeo entre guantes blancos sobre una pantalla negra: duración quince segundos. Proyección escrita de explicación: 10 segundos.

2.º Partida de ajedrez entre Duchamp y Man Ray. Picabia, con una manguera, lanza un chorro de



agua que barre las fichas: duración, 30 segundos.

3.º Juglar y padre Lacolique: duración, 30 segundos.

4.º Cazador disparando un huevo de avestruz, un chorro de agua lanzado por Picabia hace caer el huevo, que queda colocado sobre la cabeza del cazador; un segundo cazador le dispara y mata al primer cazador; cae; el pájaro sale volando. Duración: 1 minuto. Proyección escrita: 20 segundos.

5.º 11 personas acostadas boca arriba muestran las plantas de los pies: 10 segundos. Proyección escrita: 15 segundos.

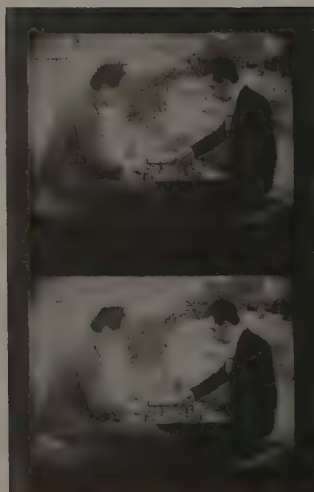
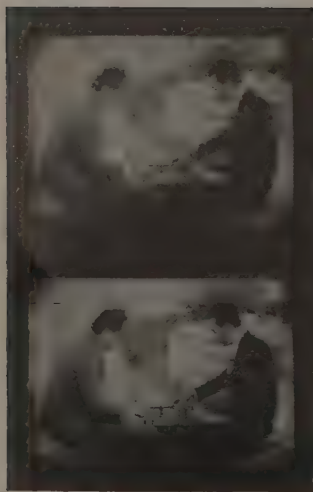
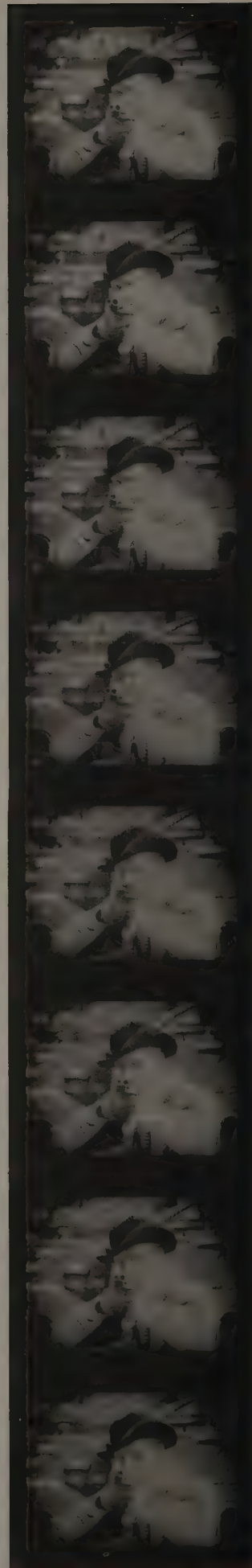
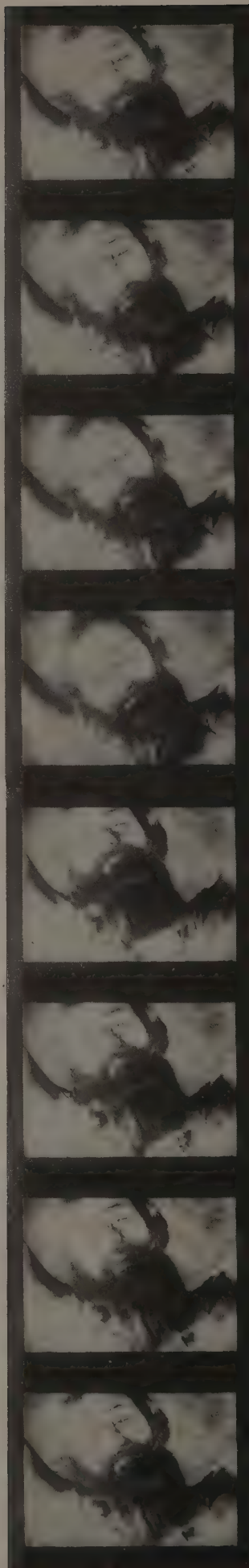
6.º Bailarina sobre un cristal transparente fotografiada desde abajo: duración, 1 minuto. Proyección escrita: 5 segundos.

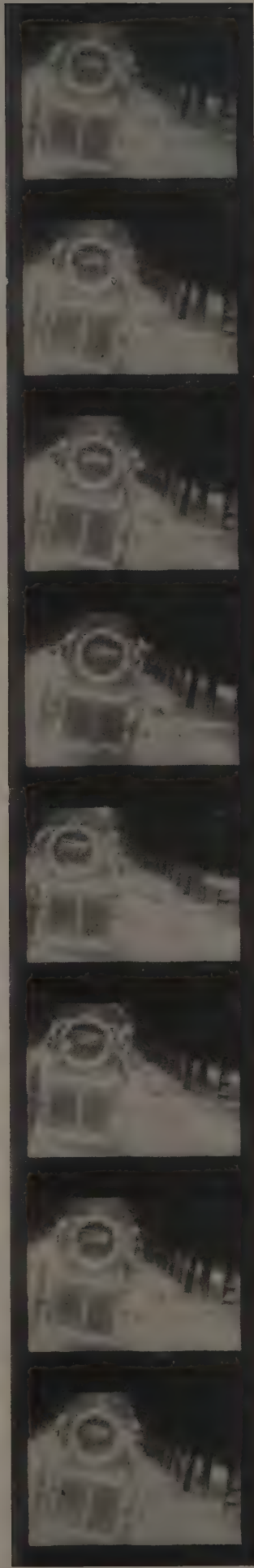
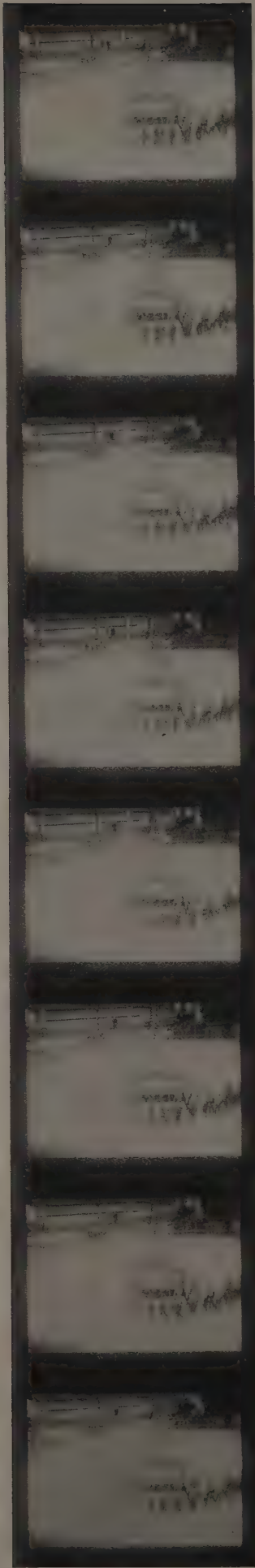
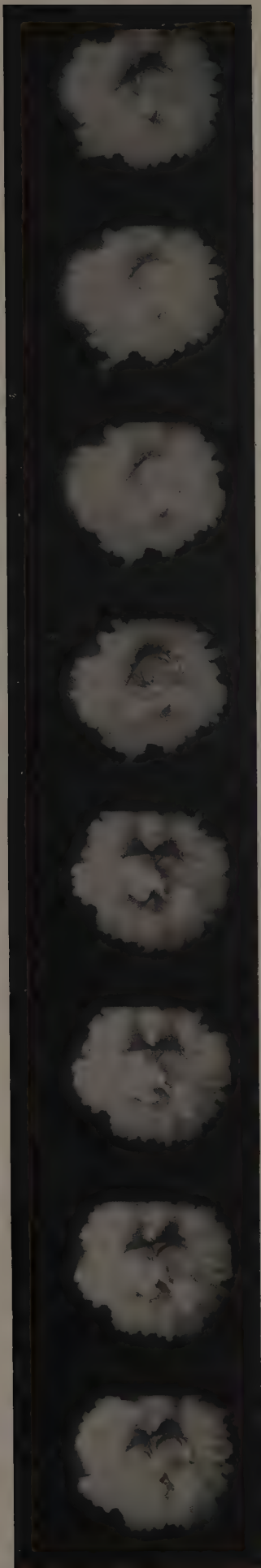
7.º Hinchaje de globos y de biombos de caucho, sobre los que habrá caras dibujadas acompañadas de inscripciones: duración, 35 segundos.

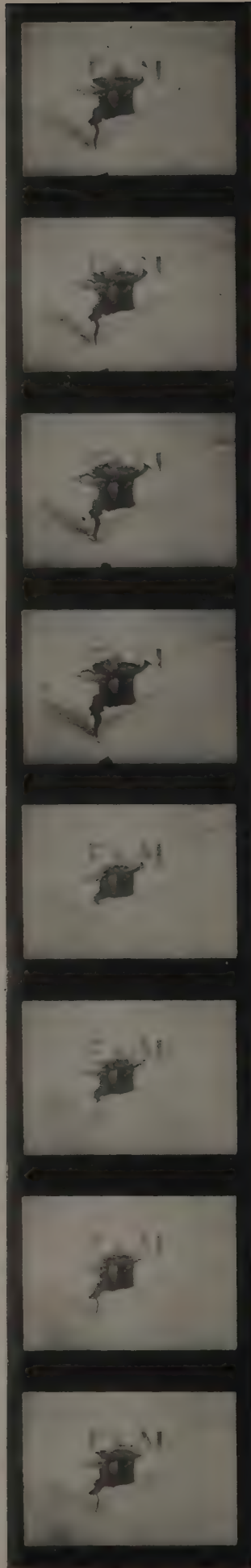
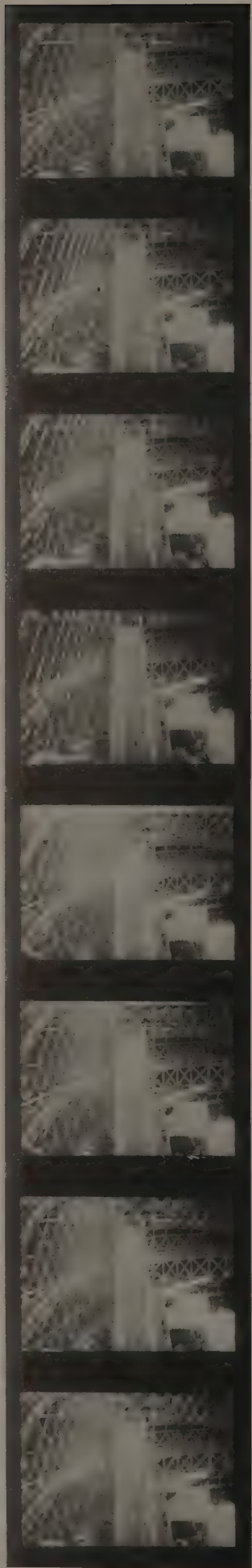
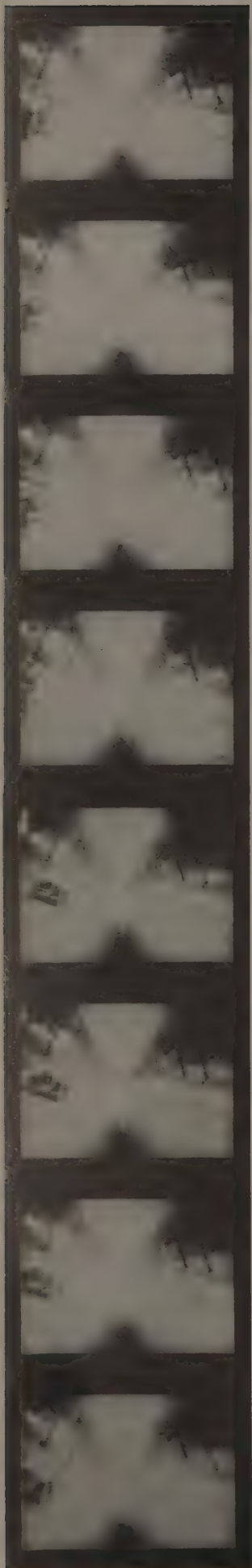
8.º Un entierro: carroza arrastrada por un camello, etcétera. Duración: 6 minutos. Proyección escrita: 1 minuto.

FIN

[1924]







UNA PROFESION DE FE DE PICABIA
LUZ FRIA

Como nunca he sido creyente he tenido que fabricarme un alma porque me gusta amar. Mi alma cree en mí y yo..., ¡en lo que me da la gana!

Siempre me han dicho que yo era pintor, no lo sé. De pequeño utilizaba colores, esos colores formaron un cuadro, luego otro y muchos más, pero siempre era el mismo cuadro. Era *Petit chien*, era *Perroquet*, era *Martigues*, era *Sevilla*, era *New York*, era *Paris*, era *Londres*, *Monte Carlo* o *Bécon-les-Bruyères*. Era *Udnie*, *Dada*, *Oliviers*, *Espagnoles*. Era el mar, el sol, una broma.

Cualquier cosa puede ser o no una broma, ¿verdad? Las cosas sólo tienen el valor que se les atribuye. Sin embargo, no hay que confundir fuerza y moda. La fuerza se eleva, la moda se queda pequeña y mezquina, mezquina como el comunismo, por tanto, imbecilidad. Mussolini puede ser un loco peligroso, inquietante, pero siempre me resultará más simpático que la efigie de Lenin esculpida en ese tipo de sustancia que los hombres se reparten como si fuesen pedacitos de azúcar que se les da a los perros.

Me he fabricado un alma para que no se parezca a la de los demás y así evito la impresión dolorosa que me dejan las reuniones populares, sean en una fiesta con pretensiones o en una cueva llena de ratas.

Los pobres revolucionarios, que están hechos en serie, llevan su reclamo publicitario como una bandera. Sus nichos son demasiado estrechos para mi alma de lobo.

Mougins, A. M., 11 de diciembre de 1926

HE INVENTADO EL DADAISMO de la misma manera que un hombre, en medio de un incendio que se extiende, prende un fuego a su alrededor para así no ser alcanzado por las llamas; fuimos varios los que dimos lo mejor de nosotros mismos en el centro de aquel círculo infernal; y, ahora que el drama ha terminado, resulta que aparecen algunos que no fueron más que espectadores rezagados e intentan, sin haber entendido una palabra, imitar a aquellos que arriesgaron todo para salvarse del democrático peligro de la vulgarización; y se dejan las fuerzas soplando las brasas todavía incandescentes, pero, como no tienen aliento, el fuego se apaga en seguida.

[1927]

RESPUESTAS A UNA ENTREVISTA

—¿Puedo preguntarle sobre la pintura y sobre lo que usted piensa que debería de ser la pintura?

—Los pintores modernos no tendrían que pensar si son modernos o no lo son. Deberían intentar ganarse la vida con la pintura como puede uno ganársela jugando al ajedrez o fabricando automóviles. Desgraciadamente, todos los rebotados de la religión se apuntan ahora a la pintura.

—¿Cuál es su concepción..., sintética?

—¿Mi concepto de la pintura...?, olvidarla y verla como un placer óptico, porque yo creo que todo es decorativo.

—En ese sentido, ¿podría decirme qué tendencias prefiere usted?

—Me resulta imposible hacer clasificaciones. Lo que reprocho a los pintores es que tienen miedo a perder su modernismo, tanto desde el punto de vista de la camarilla como desde el punto de vista de los marchantes. Han acabado haciendo autopintura como otros hacen autofagia.

—¿Quién le parece a usted el peor pintor?

—El que hace la mejor pintura.

—Por lo que acaba de decir, pienso que usted elude la pregunta.

—Quizá. Para mí la pintura reside en el placer de inventar. Lo que más me gustaría sería poder inventar sin pintar. La realización de un cuadro no me divierte nada y la pintura me aburre.

—Ya que inventar es su principal móvil, ¿nunca ha investigado sobre la materia? ¿Sobre qué materia le gustaría a usted pintar más?

—Rafael pintaba sobre nubes, yo pintaría sobre agua de seltz.

—¿Es usted consciente de que, a pesar de ese tipo de argumento, ocupa usted uno de los lugares más importantes del mundo de las artes? ¿A qué lo atribuye?

—Nunca he pensado en eso. A lo mejor el aburrimiento que siento cuando veo cosas de mis colegas me haría ser consciente de ello. ¡Piense usted en la cantidad de genios que surgen cada día!

—¿Cree usted que un hombre o una exposición puedan tener, actualmente, alguna influencia sobre las artes aplicadas?

—Tremendamente débil y nunca inmediata, pero forzosamente tendría alguna. Si se quiere mantener una personalidad muy objetiva, pienso que no habría que exponer y, por así decirlo, no enseñar nunca nada a nadie.

—¿Sería indiscreto preguntarle si reniega de su pintura anterior?

—Ni la recuerdo.

—¿Pero no podría nombrarme el mejor cuadro que haya pintado?

—Todos, incluso los que he destrozado, porque por unos segundos cada uno de ellos me ha parecido el mejor.

—¿Se deduce de esto que usted no puede tomarse nada en serio?

—Sí, hay una cosa que me tomo en serio, la de no tomarme nada en serio.

—Pero, ¿qué entiende usted por serio?

—Por serio entiendo la sugestión y la convención establecidas por los hombres que acaba transformándose en un uniforme parecido al de los cazadores.

—¿A lo mejor es por eso por lo que se ha alejado de París?

—Me he ido de París porque me hacía mucha falta el sol.

—Sin embargo, no puedo creer que el haberse ido lejos de París le haya podido apartar de las corrientes artísticas. A usted le gusta la actividad y la vida, ¿qué piensa del futuro inmediato de las artes?

—El ámbito de las artes existirá siempre mientras esté regido por hombres que disfrutan de ser mayoría.

—¿Por qué ha hecho usted literatura?

—Porque es pintura.

—¿Prefería usted ese medio de expresión?

—Eso dependía de los hombres y de los días.

—¿Y por qué se ha acercado al teatro?

—Porque Erik Satie y Rolf de Maré me lo rogaron encarecidamente y me aseguraron que podía hacer lo que me diera la gana, lejos de cualquier ingerencia dictatorial contraria a cualquier diversión. Esa misma confianza me indujo a crear una película cómica *.

—¿Por qué siempre le ha divertido destruir los movimientos que usted mismo ha creado?

—Por amor al prójimo.

—¿Cuál es su sentido de lo cómico?

—El de faltar al respeto sin ningún tipo de repetición.

—Así pues, ¿usted necesita del escándalo?

—No, porque el escándalo es una meta.

—¿Le gustaría proseguir sus experimentos en el cine?

—Sí, si encontrara un socio que no quisiera hacer una película comercial, porque no hay película más anticomercial que la que se hace con fines comerciales.

—Como conozco su gran diversidad de producciones deduzco que usted no descarta ninguna forma de liberación. Si no es pedirle demasiado, ¿qué piensa de la mujer de hoy?

—La mujer de hoy ha escogido, como placer, lo que hasta ahora no era más que una derivación del aburrimiento de los hombres, por consiguiente, ha escogido el lado masculino más aburrido de la vida.

—¿Cuál le parece a usted la mujer más bella?

—Aquella que me ha violado mejor.

—Es inútil, supongo, ver en ello nada personal. Para no abusar de su buena voluntad, ¿podría decirme la razón por la que ha vendido todos sus cuadros al señor Marcel Duchamp? **

—Porque ha sido el único que me lo ha propuesto.

CHRISTIAN ***

[Entrevista realizada por Georges Hubert y publicada en *This Quater*, vol. 1, núm. 3, Primavera de 1927.]

* Se refiere a *Relâche* y a *Entr'acte*. (N. del T.)

** Se refiere a la venta de cuadros de F. P., organizada por Duchamp en el Hotel Drouot, de París, el 8 de marzo de 1926. (N. del T.)

*** Seudónimo utilizado por F. P.

LA LEY DE ACOMODACION ENTRE LOS TUERTOS

«SURSUM CORDA»

(PELICULA EN 3 PARTES)

PROLOGO

Sólo los locos saben lo que hacen, son completamente conscientes de sus gestos; el loco no inventa, imita. ¿Que existe el loco furioso? Sí, pero ése me cae bastante bien, pues su furor no tiene objeto. También los pueblos sufren a veces de locura furiosa; tienen sus crisis de vez en cuando, ipero por actos que merecerían el calabozo se conceden cruces de honor...!

Puede parecer que este breve preámbulo no tenga nada que ver con mi película, y, sin embargo, está íntimamente ligado a lo que sigue —continente y contenido, espacio y tiempo—, ¡como preferáis...!

La Ley de Acomodación entre los Tuertos es una historia de crímenes, pero en ella no hay crímenes, ni siquiera un crimen de lesa realidad, en ella hay pequeñas y absurdas convenciones que saltan sobre una pierna de uno a otro lado, de izquierda a derecha, y de derecha a izquierda.

Quiero ahora pedirlos que tengáis la amabilidad de venir a mi cine durante algunos instantes; en él son buenas todas las localidades y será fácil que podáis conseguir la mejor; ¡podréis acomodaros en vuestra cama para verla rodar...!

He oído decir que el guión era lo de menos... Por eso mismo pido a cada uno de mis lectores que realice la película, que la rueda por sí mismo en la pantalla de su imaginación, pantalla mágica de verdad, incomparablemente superior al pobre calicó blanco y negro de los cines, ¡en los que la orquesta recuerda a los perros que ladran a las máscaras de cuaresma...! Cuaresma..., recreación de la abstinencia compartida por la estupidez de las convenciones sanitarias. Rodad vosotros mismos mientras leéis La Ley de Acomodación entre los Tuertos, todas las localidades tienen el mismo precio y se puede fumar sin molestar al vecino.

Personajes:

EL COJO-PATIN
EL AMERICANO
EL CURA
EL VENDEDOR DE POSTALES

EL CICLISTA
EL ARTISTA PINTOR
EL INSPECTOR DE POLICIA Y LA MANICURA
EMPLEADOS, AGENTES, JUECES, MANIQUIES, MUCHEDUMBRE, ETC.

PRIMERA PARTE

Los personajes son presentados por un fotógrafo, visible en la pantalla, que los va colocando uno a uno en grupo (actitud de foto de familia).

El Vendedor de Postales, que es al mismo tiempo profesor de teología en la Sorbona, llega con traje de universitario y, para posar, se viste de vendedor ambulante (plano de su muestrario de postales licenciosas: desnudos animados).

Vista general de un edificio de París, un chaflán en un barrio céntrico.

Detalle de la planta baja:

Instituto de belleza que da a las dos calles; en los escaparates hay maniqués femeninos y masculinos que giran al mismo tiempo, haciendo gestos de invitación, guiños y sonrisas a los transeúntes, hasta que éstos se detienen para mirarlos. Cuadros vivos componiendo anuncios animados, tipo Palmolive.

La joyería de al lado: deslumbrantes escaparates, centelleos de piedras preciosas que atraen a los transeúntes con una especie de halo, como un espejo a las alondras, reclamos luminosos tipo Citroën, etc.

Alrededor de las dos tiendas, en la acera, se puede ver al Cojo-patín* y al Vendedor de Postales (éste, pese a su miserable aspecto, mantendrá actitud y gestos de dignidad). Los dos se pasean arriba y abajo; el Cojo-patín intentando saber lo que pasa dentro, vigilando entradas y salidas; el Vendedor de Postales, más estático, no para de dar vueltas frente al instituto de belleza, pues puede ver a la Manicura a través de los cristales.

Interior de la joyería: gran lujo, mostrador especial de joyas para animales; señoras, acompañadas de gatos, perros, monos, corderos domesticados, entran y les compran aderezos de brillantes. El Americano muy considerado en la casa acaba de comprar un collar de diamantes para la Manicura (plano de ella adornada con la joya).

Interior del instituto de belleza: entran personas viejísimas, feas, deformes. Cuando salen están deslumbrantes. La Manicura está vestida de enfermera, pero con un escote en pico en la espalda que le llega hasta la cintura y una falda muy corta, por encima de las rodillas, casi un tutú. Es muy guapa, rubia, va de un lado a otro, da consejos, arregla algo, habla con autoridad; todo el mundo desea estar con ella. Entra el Americano, que quiere hacerse las uñas; durante esta operación la corteja (coqueteo).

Llega el Ciclista a darse un masaje; la Manicura le atiende con tierna preferencia. Llega el Cura a comprar perfumes; primero quiere probarlos en las manos de la Manicura y las olfatea con voluptuosidad.

Entra el Pintor y pide una barba postiza de crepé; quiere comprar un manual de «El arte de maquillarse». Tiene la manía del disimulo.

Entra el Inspector de Policía y pide pinturas al pastel, que necesita para sacarle color a unos cuadros desvaídos...

En uno u otro escaparate se ve siempre al Vendedor de Postales contemplando a la Manicura, a la que toma por una hermana de la caridad, tiene visiones de dispensario, ofrece su mercancía a los que pasan, soltándoles toda la retahíla, después compra una rosa blanca y entra en el instituto de belleza, para ofrecérsela devotamente a la Manicura, a la que besa el vestido, pues él la ve como una hermanita de los pobres.

Cada vez que se abre la puerta se ve al Cojo-patín al acecho, tomando notas. Son las siete, la tienda se vacía, sólo van quedando las personas conocidas, que viven en el mismo edificio y se conocen entre ellas. La Manicura sirve cocktails. El Vendedor de Postales parece comulgar con el suyo.

El Americano les anuncia que va a dar una gran fiesta en su casa en honor del deporte francés, con

* En francés, *cul-de-jatte* («culo de cuenco», literalmente) designa al tullido de ambas piernas. No encontrando su equivalente castellano, hemos optado por este neologismo. (N. del T.)

ocasión de la carrera de los seis días. Invita a todos y comunica a la Manicura que va a ser coronada esa noche como reina del deporte; le ha encargado un traje precioso para la ceremonia y le ofrecerá como recuerdo una importante sorpresa...

El Ciclista no parece muy convencido, pero el Americano distrae la atención dando a conocer el programa de la fiesta, que ha aparecido en el periódico de la tarde, que es el que sigue:

1.º Recepción de una delegación de la Asociación Amistosa de Deportes y Juegos de Azar y de una delegación de la U. L. V. D. (Unión Legítima de Víctimas del Deporte);

2.º Gran ballet deportivo — bailes modernos;

3.º Coronación de la Manicura;

4.º Cena.

Todos aceptan la invitación.

El Americano, cuando sale, contrata al Vendedor de Postales para repartir los programas e invita al Cojo-patín para que presida la delegación de la U. L. V. D., ¡a título de víctima del footing por desgaste!

Sube en seguida al primer piso del edificio, a casa de un modisto, en la que asiste a un desfile de modas; vestidos extravagantes y trajes de baño «hinchados» para Deauville, serie de «trajes desnudos».

El Americano pide que le enseñen el vestido que ha encargado para la Manicura; se trata de un vestido suntuoso y escotado en el que se reconocen elementos de un traje de domador.

Da la impresión de que reconoce entre las modelos que presentan los vestidos a una que le preocupa de manera especial. Sale y sube a su casa, en el piso de arriba.

Apartamento muy lujoso, de gran fantasía: las butacas están colgadas del techo, como aparatos de gimnasia, a alturas diferentes; un criado de librea manipula una polea que las hace accesibles. El Americano va a su despacho, en el que el único mueble es una enorme caja fuerte vacía, donde guarda la joya que compró para la Manicura; luego se hace subir a la butaca más alta y se queda dormido mientras lee *La Vie de Bohème*.

Piso de arriba: apartamento del Cura, que entra en ese momento; gran número de imágenes de San Sulpicio a las que el Cura saluda militarmente, momento en el que toman la apariencia de la Manicura. Desenvuelve el paquete de los perfumes, los extiende al pie de las imágenes; duda al final y, de repente, se pone a golpear furiosamente un *punching-ball*.

Piso de arriba: apartamento del Inspector; está lleno de cuadros, de «cuadros modernos». El Inspector sólo sueña con la pintura y con su colección, al igual que su amigo el Pintor no sueña más que con novelas policíacas, intrigas, crímenes, etc. El Inspector cuelga sus últimas adquisiciones, el último cuadro que coloca representa unos fuegos artificiales y en ese momento ¡el cuadro explota y le cubre de escombros! Entra el Pintor y ayuda a su amigo; el Inspector quiere que el pintor le haga el retrato de la Manicura vestida de Reina de los Deportes para sustituir al cuadro destruido, éste acepta a condición de que el Inspector le preste durante algunos días su carnet de policía y le confíe el primer caso criminal que se instruya.

El Pintor vuelve a su casa, en el piso de arriba, estudio muy pobre y sin ningún cuadro, se queda estupefacto al abrir la puerta, pues asiste a una verdadera representación teatral: unos personajes representan escenas que reproducen las cubiertas de las célebres novelas de *Fantomas*; al ver al pintor se

detienen y, suavemente, se van quedando inmóviles, se empequeñecen y en seguida son sólo los personajes que figuran en las cubiertas de los libros desparramados por el suelo. El Pintor se frota los ojos, sin duda ha soñado..., pero todavía un minúsculo personajillo, el cochero de *Fiacre de nuit*, se sigue moviendo, correteando incluso por la habitación. El Pintor acaba por atraparlo con un cazamariposas, momento en el que desaparece, el «cazador», decepcionado, se asegura de que la documentación que le ha dado el Inspector es auténtica y la guarda en su cartera; coge uno de libros del suelo, se dispone a leer, y se queda dormido. En sus sueños aparece el cochero incordiándole...

Piso de arriba: en el descansillo hay tres puertas (la escalera, a partir del tercer piso se ha ido estrechando, la casa empobreciéndose, la subida se hace más difícil, casi interminable). Sube la Manicura, llega a la habitación número 1, saca la llave y entra: habitación muy sórdida y desordenada; por las paredes grabados arrancados de *La Petit Parisien Illustré*, medias con carreras tiradas por todas partes. Se quita el abrigo y el traje y se pone un bata anticuada y ajada; se quita la peluca y aparece peinada con unas ridículas trencitas, es muy morena. Se calza unas zapatillas en chancletas, se baja las medias, se pone cremas en la cara y se mete en la cama. Sueña con el Americano (joyas, lujo, Rolls-Royce) y después con el Ciclista (amor, tándem, picnics en el campo). Los dos personajes se confunden uno con otro, se superponen y, como si fueran equilibristas, se sube uno sobre los hombros del otro, se derrumban los dos a la vez; no son más que pedazos desparramados que el Cojo-patín va amontonando en su carrito, que arrastra ya a toda velocidad; todo se desvanece...

La habitación número 2, la del Vendedor de Postales, es una habitación muy virginal: cama con cortinas de muselina, un gran crucifijo y una rama de olivo, imágenes piadosas; impresión de austeridad, el Vendedor de Postales prepara su curso de teología para el día siguiente, después hace las cuentas de la venta de postales, guarda el beneficio en una hucha y explica a su perro que ese dinero está destinado a la compra de una estatua ecuestre de Juana de Arco de tamaño natural. Después de haber rezado el Benedicite, se sienta a la mesa y, mientras come, prepara su colección pornográfica para el día siguiente.

La habitación número 3: habitación del Ciclista, también muy pobre, pero ordenada; accesorios de ciclismo, cámaras de rueda, camisetas a rayas, etc.

El Ciclista hace «solitarios» sin que le salga ninguno. Lllaman a la puerta y entra un mensajero que le entrega una carta del Cura. El mensajero va vestido mitad de ángel, mitad de mensajero. En la carta el Cura le pide permiso al Ciclista para asistir al día siguiente a su entrenamiento en el velódromo. El Ciclista da una respuesta afirmativa. Se vuelve a sumergir en sus naipes, la dama de corazones tiene la cara de la Manicura, pero no sale nunca en el juego, da vueltas alrededor del Ciclista; éste, cansado, tira las cartas y se queda dormido pedaleando en el vacío.

SEGUNDA PARTE

Al día siguiente en el velódromo.

El Ciclista, para acostumbrarse al público, ha hecho colocar en las tribunas una cuarentena de maniqués

muy vulgares, como los de los escaparates de las tiendas de provincias: novias, policías urbanos, niños de todos los tamaños, niños de primera comunión, un general en uniforme de gala, un marinero, un académico, un chófer, etc. Cuando el Ciclista pasa por delante de ellos, automáticamente levantan el brazo. El Ciclista da muestras de esfuerzo, después de cansancio. El Cura, que es el único ser vivo entre los maniquíes, se quita entonces precipitadamente la sotana y se queda en calzón, coge el quepis del maniquí-general, salta sobre una bicicleta y tira del Ciclista a toda velocidad. Los maniquíes aplauden. Dan así varias vueltas, seguidos ahora por todos los maniquíes sobre patines de ruedas. Salen al fin del velódromo y, atravesando París, llegan a la casa del Americano en plena fiesta, escoltados siempre por los maniquíes. Estos, quedan inmóviles entre los invitados de la fiesta, mientras el Ciclista y el Cura terminarán su carrera dando algunas vueltas al salón.

FIESTA EN CASA DEL AMERICANO

Este recibe a los invitados acompañado de la Manicura, vestida de gran gala. Desfile de la Delegación de las Víctimas del Deporte con el Cojo-patín a la cabeza: deformaciones profesionales monstruosas, todas las cabezas demasiado pequeñas para sus cuerpos, algún cuerpo sin cabeza, desarrollos torácicos anormales en proporción con las piernas, o al revés, etc.; en último lugar una mujer embarazada seguida de diez niños de uno a diez años de edad.

El Vendedor de Postales transparentes mira a la Manicura, por la que parece estar deslumbrado, pero la ve como a la Santa Virgen, quiere regalarle una imagen piadosa y escoge una de la cartera, pero en el momento en que ha pasado a las manos de la Manicura se ha convertido en una postal licenciosa. La Manicura rompe a reír. El Vendedor de Postales no entiende nada.

Jazz infernal, luz cegadora, las criadas pasan bandejas con gafas negras y algodones especiales para los oídos de aquellos a los que les moleste el ruido y la luz. Otro, en el *buffet*, echa en un recipiente una veintena de botellas de *champagne*, que, con la ayuda de una esponja que estruja sobre cada vaso, sirve en seguida a los consumidores. El Americano no se separa de la Manicura, que está muy en plan señora de la casa, ella le recuerda la sorpresa prometida, él se reserva para dársela después, al final de la fiesta. El Ciclista rueda celosamente alrededor de los dos, el Cojo-patín no pierde detalle de lo que pasa o de lo que se habla entre los seis personajes. El Pintor, que está muy en inspector burgués, aprovecha la autoridad que su documentación le confiere para arrestar a cada minuto a las parejas que bailan y pedir a los hombres que le enseñen su carnet de conducir, de cuya falta levanta acta... El verdadero Inspector, muy interesado en las pinturas, no puede resistirse ante varios cuadros modernos que subrepticamente descuelga y deja aparte para su colección; será sorprendido por el Cojo-patín, que siempre está al acecho, de un lado a otro.

Gran ballet deportivo en el que podrá reinar toda la fantasía; el barullo está en su punto álgido, en el *buffet* se bebe de manera descomunal, el Americano, cansado, busca en vano un lugar para estar solo; se dirige a su habitación, pero los deportistas han organizado en ella un combate de boxeo. En su despacho, las víctimas del deporte celebran un *meeting* reclamando el derecho al incesto, ya que, aparte de las mujeres de sus familias, ninguna mujer puede soportar sus enfermedades...

En la cocina, el Cura, completamente borracho, está empeñado en decir misa sobre el horno.

El Vendedor de Postales intenta colocar su colección pornográfica, asegurando que cada comprador obtendrá indulgencias plenarias

El Cojo-patín va al *buffet* y se apodera de un cuchillo que afila en una de sus ruedas.

Todo el mundo está borracho.

El único lugar solitario que encuentra el Americano, descorazonado ya, es el W.C.; entra, se derrumba en el asiento y se duerme profundamente, olvidando cerrar la puerta.

Ahora, a manera de entreacto, los sueños del Americano: vistas de América, puertos, fábricas, cría de ganado, pozos de petróleo, jazz negro, el retrato de Lincoln, etc.

La Manicura, como un fantasma, se pasea por todos esos paisajes... después, suavemente, todo desaparece.

Por fin amanece en el apartamento. Reina el mayor desorden: sillas patas arriba, la enorme caja fuerte está abierta y vacía, el estuche del collar destinado a la Manicura está roto en el suelo, los invitados se han ido, sólo cinco o seis personajes quedan allí, dormidos, rodeados de maniqués en actitud aterrorizada, quizá por lo que han visto... El Cojo-patín está bien despierto y da vueltas como un loco, borracho de felicidad, alrededor de muebles y durmientes. Pero tropieza y despierta al Cura, que está ahora revestido de su sobrepelliz y su estola, zarandea a los demás, que se despiertan uno a uno y poco a poco: ¿Dónde está el Americano? ¡Habría que despedirse, dar las gracias...! La Manicura quisiera tener la joya que todavía sigue esperando... «La tendréis pronto —le susurra al oído el Cojo-patín— si no decís nada...» Buscan sin éxito al Americano por todas partes; se quedan mirándose delante de la puerta del W.C., ahora cerrada, se preguntan, piensan que el Americano está allí dentro, ¿enfermo quizá? En la puerta, un cartel: «Gabinete particular»; no importa, y como llaman y nadie responde, el Cojo-patín propone derribarla; aceptan, pero la puerta se resiste, el Cojo-patín pide un tablón sobre el que se hace izar y que inclinan hacia la puerta, el carro rueda y derriba la puerta. ¡Horror...! Allí está el Americano, en el suelo, con la garganta cortada, bañado en su propia sangre, muerto. La Manicura se pone a reír como una loca, los demás están consternados, el Cojo-patín llora y coge el pañuelo del Americano para enjugarse las lágrimas. Transportan el cadáver a su cama, de acuerdo con las órdenes del Pintor, quien, previa exhibición de su carnet de inspector, delega en el Cojo-patín para que vaya a la comisaría. Mientras todo esto pasa, por costumbre profesional, la Manicura le hace las manos al muerto, el Cura enciende unas velas, el Pintor redacta un informe, el Vendedor de Postales reza el rosario, el Inspector hace un croquis del cadáver, el Ciclista obtiene una victoria.

Después de una loca carrera, el Cojo-patín llega a la comisaría, pide ser recibido, cuenta el crimen y hace una declaración sobre las personas que estaban presentes, con cargos abrumadores contra el Pintor, el Vendedor de Postales, el Cura, el Ciclista; puede afirmar, basándose en pruebas, que:

El Cura ha sido visto en calzón corriendo por el velódromo.

El Vendedor de Postales lleva una vida doble e intérlope.

El Ciclista, sin lugar a dudas, estaba celoso del Americano.

El Pintor tenía documentación falsa.

El Inspector de Policía ha robado cuadros al Americano.

El comisario se traslada al lugar del crimen.

Interrogatorio, investigación in situ, los hechos adelantados por el Cojo-patín son establecidos como exactos, arresto de los seudoculpables; la Manicura, que ha guiñado un ojo al comisario, queda en libertad.

TERCERA PARTE

LA AUDIENCIA

El Inspector y el Pintor, después de oídos los testigos, es decir, el Cojo-patín y la Manicura, son condenados a muerte; los demás a trabajos forzados. El Cojo-patín está muy elegante, asiste al proceso en un carro automóvil de gran lujo, detrás del cual hay una plataforma con un asiento para la Manicura, con la que se ha casado.

Al salir del Palacio de Justicia le ofrece, como recuerdo de ese día, el collar de diamantes que antes había comprado para ella el Americano y que el Cojo-patín le robó, pues, evidentemente, fue él quien dio el golpe y cometió el crimen. La Manicura lo sabía, pero fue mayor la atracción del dinero. Ahora es una dama muy elegante y distinguida. A la salida, el Cojo-patín le propone un viaje a Deauville.

LAS TRES CARRETERAS

La carretera de Deauville por la que circula un suntuoso Hispano en el que viajan el Presidente de la Audiencia, el abogado de los condenados y el de la parte civil, a los que se deberá poder ver claramente. Este coche es adelantado por el carro del Cojo-patín, intercambio de saludos y sonrisas.

La carretera de «La Nueva» por la que pasan los condenados, a saber: el Ciclista, el Cura, el Vendedor de Postales, los tres pensando en la Manicura con diferentes visiones.

Y, por fin, la carretera del cielo por la que suben el Inspector y el Pintor. El Inspector lleva sus cuadros bajo el brazo. Al final de la carretera, un gran crucifijo; cuando llegan, el Cristo toma vida, rompe a reír, desclava sus brazos, aplaude con fuerza y les abraza contra su pecho...

FIN

[1928]

TREINTA AÑOS DE PINTURA

«Picabia ha hecho demasiadas bromas con su pintura.» Esto —querido Léonce Rosenberg*— es lo que algunos personajes dicen con acritud...

Pues yo digo que se han hecho demasiadas bromas con la pintura de Picabia. Han transformado mi

* Propietario de la galería de arte de París que llevaba su nombre y en la que expuso Picabia en diversas ocasiones. Este texto pertenece al catálogo de su exposición en diciembre de 1930, en la que, junto a obras anteriores, muestra algunas «transparencias».

inquietud en broma. Algunos hombres de nuestra época no pueden admitir que se sea un diamante cuando ellos son a un tiempo diamante y bisutería —todo— y, por tanto, nada.

Mi ansiedad enfermiza me ha empujado siempre hacia lo desconocido. El impresionismo ha sido el cordón umbilical que me ha permitido desarrollar mis pulmones, aprender a caminar, entonces mi horizonte ideal lo ha constituido la aventura de cada obra que emprendía...

Durante meses y años he trabajado utilizando a la naturaleza, copiándola, transponiéndola. Ahora lo que copio, lo que intento expresar, es *mi* naturaleza. He tenido la fiebre de los inventos calculados, ahora me dejo guiar por mi instinto. La premeditación aplasta de una manera demasiado zafia el polen de nuestra proyección interior. ¿Que soy un pintor aventurero? Tal vez, pero siempre, y sobre todo, he amado esa hermosa soledad, tan profunda, al margen de un mundo tan anodino, y esa es la historia de mi evolución.

Mire, la broma más grande, la peor, la que me he gastado a mí mismo y que ha hecho que se dijeran tantas cosas malas de mí, es que no he podido tomarme en serio a casi ninguno de mis colegas. Nunca les he tomado en serio, porque su absurda mentalidad me ha parecido siempre una falta de naturalidad que les hacía expresarse en contra de su propia naturaleza. Recogían y filtraban mis famosas bromas para presentarlas convenientemente y, gracias a ellas, recibir los máximos honores distribuidos por una multitud engañada. Pero, como muy bien ha dicho usted, querido Léonce Rosenberg, «se puede tomar el pelo a los hombres, pero no al tiempo».

La humanidad sigue existiendo, los parásitos no pueden acabar con ella. La vida seguirá siendo la vida, los que quieran vengarse de ella caerán en la trampa de sus pequeñas intrigas. La pintura-vedette ha sido inventada como antinomia de la vida, es espantosa. Es el buitre de Prometeo, pero es un buitre que está agotado, que ya está harto y suelta su presa.

La salvación de mi alma me interesa menos que la de mi estómago. Mi alma es especulación, mi estómago instinto...

Si he pecado contra ciertas convenciones pictóricas sociales, que no me torturen, que no me apedreen con esa palabra «pecado»: cuento con el instinto de los seres para juzgarme y defenderme de los lapidadores...

Mi estética actual proviene del aburrimiento que me produce el espectáculo de unos cuadros que me parecen congelados sobre una superficie inmóvil, lejos de las cosas humanas.

Esta tercera dimensión, que no está hecha de luz y de sombra, estas transparencias, me permiten expresarme a semejanza de mi voluntad interior. Cuando pongo la primera piedra, lo hago debajo de mi cuadro y no encima. Los medios de acción modernos barbarizan. Yo quiero una forma de expresión más grandiosa, con una firmeza en la mano y un arrojo implacables, sin miedo a atacarse a sí mismo. Quiero un cuadro donde pueda dar rienda suelta a todos mis instintos.

Estos lienzos no son el fruto de una decisión prematura, sino de una evolución lenta que se puede seguir en esta exposición. Pero, ¿no cree usted que quienes pretenden explicar demasiado sus razones acaban por desbarrar?

Mis antenas sólo palpan a distancia, cuando entran en contacto con el mundo se deterioran. No tengo ninguna ansia de dominio, sólo deseo dominar mis obras. Las prohíbo que me arrastren a la taberna, ahí donde se eligen las modas, a las alcantarillas del arte moderno. Y es que los cuadros quieren ir a la moda.

Yo a los míos les prohíbo ese esnobismo. Los cuadros son unos personajes coquetos y superficiales, hay que castigarlos y transformarlos en espejos de su instinto.

Simpatizar con el prójimo es absurdo. Esos pequeños ejércitos de cuadros quieren simpatizar entre sí. El tiempo cambia los colores, luego no hay colores. Los colores son mobiliario. Un cuadro no debe pertenecer a ninguna época, debe concentrar sus propias necesidades y no las de la época, debe dominarla. No hay artistas primeros ni últimos. Sólo existen sus obras que forman parte del infinito misterioso. En este misterio es en donde deben vivir mis obras. Las prohíbo que se pongan los trajes a la moda, que sólo sirven para presumir en los casinos de la pintura.

Los que han dicho y dicen que «no cuento» tienen razón. Yo no formo parte de ninguna lista, y sólo me cuento mi vida a mí mismo.

Había una vez una ardilla con un clavel en la boca, un asno le dijo que estaba loca..., ¿lo conoce, verdad?

¿Mi evolución? Compárela si quiere a la de una planta cuyas fuertes raíces la permitieran abrirse en miles de hojas. Espero que el destino la permita crear una flor que yo mismo pueda recoger como ofrenda al sublime ramo iniciado a través de los siglos.

[1930]

MAÑANA DOMINGO

Mañana domingo en Rubingen

no habrá periódicos

ni cartas

mañana releeré mis periódicos

y mis cartas

para leer entre líneas

Mañana domingo

los espíritus más viejos

se ponen trajes nuevos

en Suiza como en otras partes

Una mujer abraza un conejo

yo le pregunto por qué

ella me dice

mañana domingo lo voy a matar

Mañana domingo

comeremos pollo

medida de todas las cosas

[¿1939?]

Soy un bello monstruo
que comparte sus secretos con el viento.
Lo que más me gusta de los demás
soy yo.

Soy un bello monstruo
cuya cama es un velódromo
tarjetas postales transparentes
pueblan mis sueños.

Soy un bello monstruo;
tengo como suspensorio el pecado de la virtud.
Mi polen mancha las rosas
desde Nueva York hasta París.

Soy un bello monstruo
que se acuesta consigo mismo.
Sólo quedan siete en el mundo
y yo quiero ser el más grande.

[1945]

Soy un bello monstruo
cuyo rostro esconde la cara.
Mis sentidos sólo tienen una idea:
¡un marco sin cuadro!

PREFACIO ILUSION... *

Estoy convencido de que mucha gente se martiriza en una inquietante literatura.
¡Penosa palabrería!
Instructivas son las reacciones que producen las artes plásticas en los espíritus más viciosos.
Es decir, en las almas santas, en las que son todo mentira,
En fin, amables borricos
Qué se le va a hacer, se es así o no se es así.
Hay que poseer esa maravillosa maldad sin la que no hay perfección.
Un artista sólo puede brotar de su realidad
Sin otro apoyo que el suyo.
Allí donde se pone la etiqueta de una nueva escuela
El individuo está corrompido.

Pensándolo bien, mi vida no sería tolerable sin la vida
Pero todavía estoy ocupado en buscar mi devenir sin morbidez psicológica
Sin preocuparme de las experiencias de los demás.
Me gustan los escépticos, único tipo de hombre decente
Entre todos esos filósofos cuyas frases quieren decir varias cosas a la vez.
Bajo el punto de vista del espíritu, las tres dimensiones son obras cósmicas.
Quizá soy un poeta
Pero también el demonio que se ríe ante las verdades
Científicas, artísticas e, incluso, ante las verdades desagradables.
Mi verdad se hará día entre los hombres.
Saco de la vida el origen de todas mis obras
Espíritu muy corto, que representa fundamentalmente mi pensamiento.
Insurrección contra el reino de los valores *absolutos*.
Mi ideal, no ascético, es un ideal contra la decadencia.
Como explicación, yo soy el contra ideal
Frente a los hombres que aman la nada del infinito.

París, 1 de mayo de 1947.

* Texto publicado en el catálogo de la exposición colectiva *Salon des Réalités Nouvelles*, París, julio de 1947.

LA RAZON

Me basta con que mi vida
tenga una razón
para que lamente
esa razón.

[1949]

EL CIELO NUEVO
El pintor debería aprender
a encontrar su silencio
para no morir de impaciencia
y quedar en el camino
donde los nubarrones se abren
para dejar que brille el sol.

LA FELICIDAD
De dónde viene la felicidad
de cerca
o de lejos.

JUICIO FISICO
Las manos mejor que las bocas
se unen
tienen sin embargo el mismo fin
hacer la misma cosa.

A PUNTO DE BEBER VINO
He querido ir
a las alturas
y ahora voy a desaparecer
¿y para quién?

COMEDIA
Quién es el que lo ha visto
ella se llama amistad.

DESCENSO
Estáis a los pies de la escalera
donde podéis encontrar
por más que no lo deseéis
si sabéis encontrar
el cordón de la campanilla.

MI ATMOSFERA *

[1950]

* Se ha seguido en esta página la disposición tipográfica original de F. P.

La habitación de Vréneli
 en la que vivíamos
 tenía papel pintado color rosa
 una cama capitoné de damasco melocotón
 un reloj de péndulo señalaba el mediodía

o la medianoche desde ayer
 ella se desnudó
 un poco como una inglesa
 su vestido tenía diagonales
 y cuadros.

[1950]

LO QUE DESEO ME ES INDIFERENTE
 QUE YO PUEDA HACERLO ES LO PRINCIPAL

Aficionados, amad mis cuadros
 mañana los encontraréis muy bellos
 admirables pasado mañana
 os darán valor
 desde que me cansé de buscar
 he aprendido a no encontrar nada
 vivo con poca esperanza

allí donde estoy está la tierra
 pero bajo mis pies
 siempre está el malestar
 en fin, el que no piensa
 quizá hace bien
 eso es mucho.

[1951]

La luna se ha acostado en una chimenea
hace frío en la calle
oigo la lluvia
estoy sentado a la espera de nada
he encontrado una
busco dos
dos hojas para la corona
de la herencia
del fantasma solitario
que se arrastra hacia el amor
para vaciar mi corazón.

[1953]

* Este es el último poema que Picabia publicó en vida. (N. del T.)



EDITADO

por

PICABIA

Se reproducen aquí 34 páginas de las principales revistas que publicó Picabia y de las que fue responsable no sólo del contenido sino también de su ilustración *, y puesta en página, además de ser su más continuo y constante colaborador, bien ortónicamente o por medio de múltiples seudónimos **. De esta selección tan sólo se haya ausente la breve *La Pomme de Pins* ***.

De 391 apareció un total de 19 números, contando como núm. 15 el «suplemento ilustrado» o «anexo» *Le Pilhaou Thibaou*, ya que, como tal, el núm. 15 nunca existió. Aparte de su libertad e imaginación, pocas fueron las constantes en 391: los cuatro primeros números aparecieron en Barcelona, entre enero y marzo de 1917; los números 5, 6 y 7, en Nueva York, entre junio y agosto del mismo año; el octavo, en Zurich, febrero de 1919; y los doce restantes en París, entre noviembre de 1919 y octubre de 1924; el formato osciló entre un mínimo de 24,5 × 32 cm. y un máximo de 38 × 56 cm.; el número de páginas, entre 4 y 8; y los papeles en que se imprimió, entre un leve litos rosáceo y un contundente couché blanco de alto gramaje.

De *Cannibale* aparecieron dos entregas (París, abril y mayo de 1920, respectivamente) en idéntico formato de 15,5 × 24 cm.

El lector que quiera ampliar su conocimiento sobre estas publicaciones encontrará una fuente casi inagotable de datos sobre el particular en las ediciones de Michel Sanouillet *391, Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia* (París, Pierre Belfond y Eric Losfeld, 1960) y *Francis Picabia et 391* (París, Eric Losfeld, 1966).

* Siempre que no se indique lo contrario, las ilustraciones son de Picabia. En los pies de página y entre [] se añade, cuando es preciso, algún dato al respecto.

** *Pharamousse, Funny Guy, Cattawi-Menasse...* Cuando la firma es seudónimo se indica a continuación F. P.

*** *La Pomme de Pins*, número único, Saint Raphaël 1922. Al igual que de las demás revistas de F. P., se incluye reproducción fotoestática en las ediciones de Sanouillet más abajo citadas. También se encontrará reproducida en *Poesía* núm. 3, Madrid, 1978.

NOVIA

para el primer ocupante

El santo de los santos

391

NOVIA

AU PREMIER OCCUPANT



BARCELONE 1917

LE SAINT DES SAINTS
Picabia

AD
JACQUES
BOULEY

N.° 1

25 Janvier 1917

0'60

Cubierta de 391, núm. 1. Barcelona, 25 de enero de 1917

¡BUENOS DIAS, BUENOS DIAS! Es así como hemos decidido —tras arduas reflexiones— presentarnos al público de ambos mundos. No se puede explicar un arte, pero sí demostrarlo mediante obras. No se puede encerrar en fórmulas inmutables el sentido de una evolución que aún no ha concluido. Nosotros creemos que los manifiestos y las profesiones de fe han sido escritos sólo para demostrar el vertiginoso abismo que separa al sueño de algo —consúltese a Baudelaire—, con lo que no está en absoluto relacionado: la acción.

Les voy a relatar una anécdota:

Una amiga mía componía versos, unos versos totalmente correctos, con una entonación totalmente correcta, y que expresaban una correcta cantidad de sentimientos y de ideas correctas.

Pero a mí me gustaba esa mujer, me gustaba tal como era. Con su Larousse y su diccionario de rimas, pues la encarnadura de su inconsciencia era espléndida.

Un día la llevé al Salón de los Independientes.

—No comprendo —me dijo— por qué vuestros pintores sólo retratan a mujeres ya muy pasaditas.

Miré a mi tierna amiga, porque sabía que acompañaría su aseveración con alguna mueca deliciosa por más de un concepto, como efectivamente pude comprobar. Pero también pude comprobar otra cosa que tuve la desgracia de formular así:

«Tu rostro, querida mía, es una apoteosis de indigos, encarnados y negros...».

Pretendió que le devolviera su alma, que al parecer me había entregado. Y me infligió la nostalgia de su carne...

Algunos artistas actuales han confesado su noble designio de expresar al hombre moderno en su totalidad, el cual —está demostrado— todavía no ha conseguido conocerse a sí mismo totalmente. La más sombría de todas mis aventuras artísticas sigue siendo la aventura de su vida.—M. G.

391 —Evidentemente el 391 de Barcelona no es el 291 de Nueva York—. Pero ¿dónde están los señores Stieglitz, Haviland y de Zayas, que ya patrocinaron a esa famosa desaparecida cuyas bonitas piernas esperamos volver a ver pronto? El señor Stieglitz por el momento se conforma con ser el fotógrafo más artístico, el señor Haviland el tornero de metal más meticuloso y el señor de Zayas (véase *Life*) el caricaturista más agudo...

... y confesando, como él mismo confiesa, que los medios imperfectos.

Tristouse.—En realidad, al poeta nunca le asesinaron y no fue *Tristouse* quien le metió en el ojo un paraguas abierto. ¡Pónganse ahora a identificar la mano que se parapetaba tras la guarnición de tamaña espada!

Tristouse tiene buen corazón.

Quien lo ponga en duda nunca la ha oído cantar con música de Mignon y la lágrima de rigor en los ojos eso de «Se llamaba María, nació en París...»

Quien lo dude no la ha visto cortarse con su propia mano estoica, para ceñir la cintura de una amiga que se marchaba de viaje hacia el extremo norte de los Pirineos ese mismo día, su cabellera de... de... preciosa criatura rubia y, sobre todo, no la ha oído pronunciar, con un tono entre *Bobino* y *Comédie Française*, las siguientes palabras históricas: «Al menos habrá allí algo mío».

Nuevos inventos y últimas novedades.—Para poder expresar las realidades espirituales de este mundo, Francis Picabia está decidido a no utilizar más símbolos que los que le ofrezcan las formas exclusivamente modernas.

Hace muy poco, un censor bastante sensato se equivocó, y entre esos cuadros que representaban el Amor, la Muerte y el Pensamiento creyó reconocer algo parecido al diseño de un freno de aire comprimido o de una máquina de triturar huesos de melocotón.

Todo quedó retenido en la frontera, junto al equipaje de una parisina encantadora —la señora Nicole André Groult— y enviado, muy bien escoltado, al señor Painlevé del Instituto, al Ministerio de Inventos que afectan a la seguridad nacional.

El pintor Delaunay, al no encontrar en Barcelona un estudio lo suficientemente grande como para poder materializar sus gigantescos sueños de gloria, se ha ido a Lisboa, donde decorará todas las fachadas. Treinta kilómetros de enorme pintura en perspectiva.

Este año aparecerá en Nueva York un nuevo libro sobre pintura moderna que será editado muy probablemente por una de las galerías de arte más importantes del Nuevo Mundo. Max Goth, que lo ha escrito, lo firmará.

Picasso arrepentido.—Mientras que los súbditos de Francia, España e Italia reivindican simultáneamente el honor de contarle entre los suyos —en efecto es español por su padre, italiano por su madre y francés por educación—, Pablo Picasso, a quien el mago Max Jacob acaba de descubrir los orígenes germánicos del cubismo, ha decidido volver a la Escuela de Bellas Artes (estudio Olivier Merson).

L'Élan ha publicado sus primeros estudios «d'après modèle». Picasso es ahora el jefe de una nueva escuela a la que nuestro colaborador Francis Picabia, sin dudarlo ni un minuto, quiere adherirse a toda costa. La kodak que publicamos aquí es una solemne señal de ello.

Viajes y vacaciones. Exposiciones y conferencias.—En este primer número íbamos a publicar una página de música de Gabrielle Buffet. Pero nuestra amiga está en estos momentos en Suiza donde intenta esquiar.

Albert Gleizes, durante su última exposición en Barcelona —con la que ha ganado una chaqueta que le ha dado un sastre-mecenas a cambio de una acuarela— ha encontrado un admirador.

Este último, petrificado ante el retrato de Jean Cocteau, musitaba en español: «Muy espiritual, muy distinguido, pero me gustaría saber si es una anciana o un jarrón de flores». Exigencia inadmisibile.

Albert Gleizes se ha ido a Nueva York, donde tiene que organizar una exposición de arte francés.

Arthur Cravan también ha tomado el trasatlántico. Va a dar una serie de conferencias. ¿Se vestirá de hombre de mundo o de cow-boy? Cuando se marchaba se inclinaba por lo segundo y pensaba hacer una entrada en escena impresionante, a caballo y disparando tres tiros contra las lámparas del techo.

El señor Crotti, más conocido en Nueva York gracias al señor de Zayas con el seudónimo del «dentista malicioso», está en París, donde prepara una exposición que tendrá lugar en la Galería Bourgeois de la Quinta Avenida.

El señor Crotti está firmemente decidido a exponer su «L'Amour mécanique en mouvement» (El amor mecánico en movimiento), a pesar de que el año pasado Albert Gleizes, juez del Tribunal Cubista, lo puso en el Índice.

PHARAMOUSSE [F. P.]

ODEURS DE PARTOUT

BONJOUR, BONJOUR!! — C'est ainsi que nous avons décidé — après mûre réflexion — de nous présenter au public des deux mondes. On n'explique pas un art, mais on l'affirme dans des œuvres. On n'enferme pas dans des formules immuables le sens d'une évolution qui n'est pas parvenue à son terme. Les manifestes et les professions de foi ne nous paraissent écrits que pour donner la mesure vertigineuse de cet abîme qui sépare le rêve de celle qui — consultez Baudelaire — n'est aucunement sa sœur : l'action.

Mais je conterai une histoire...

* * *

J'ai connu une dame qui faisait des vers, des vers tout-à-fait réguliers. Des vers qui marchaient au pas de parade, avec un certain nombre réglementaire de sentiments et d'idées réglementaires.

Mais je l'aimais, cette dame, telle qu'elle était. Avec son memento Larousse et son dictionnaire de rimes. Car c'était une inconscience splendidement incarnée.

Je la menai un jour au Salon des Indépendants.

— Je ne comprends pas, me dit-elle, pourquoi vos peintres ne tirent portrait que des femmes aux chairs faisandées.

Je regardai ma tendre amie, car j'avais prévu qu'elle accompagnerait sa sentence d'une moue délicate à plus d'un titre. Et je fis, en effet, cette constatation. Mais j'en fis aussi une autre, que j'eus le malheur d'exprimer ainsi :

« Votre visage, ô mon amie, est une fanfare d'indigos, d'incarnats et de noirs... »

Elle prétendit me reprendre son âme, qu'elle m'avait donnée, parait-il. Et elle m'infligea la nostalgie de sa chair...

Plusieurs artistes de ce temps ont avoué leur noble dessein d'exprimer tout l'homme moderne, lequel — c'est prouvé — n'a pas encore de lui-même une connaissance accomplie. Et la plus sombre de mes aventures intimes demeure l'aventure de leur vie. — M. G.

291. — Evidemment, le "391" de Barcelone n'est pas le 291 de New-York. Mais où sont MM. Stieglitz, Haviland et de Zayas qui patronnaient la déjà célèbre disparue dont nous reverrons bientôt, n'est-ce pas, les jolies jambes? Pas à Barcelone, assurément. M. Stieglitz se contente, pour l'heure, d'être le plus artiste des photographes; M. Haviland, le plus méticuleux des tourneurs sur métaux et M. de Zayas (voyez le *Life*), le plus fin des caricaturistes...

Et nous reprenons l'œuvre, avec nos moyens imparfaits.

Tristouse. — En réalité, le poète ne fut jamais assassiné, et ce n'est pas Tristouse qui lui introduisit dans l'orbite un parapluie tout grand ouvert. Allez donc identifier la main que la garde de pareille épée dissimula!

Tristouse a du cœur.

Qui en doute ne l'a pas entendue chanter, sur un air de Mignon, avec la larme obligatoire à l'œil : « Elle s'appelle Marie, elle est née à Paris... »

Qui en doute ne l'a pas vue couper, de sa propre main stoïque, pour en cindre la taille d'une amie qui partait le jour même en voyage vers le nord-extrême des Pyrénées, sa chevelure de... de... de jolie fille blonde, et, surtout, ne l'a pas ouïe prononcer, sur un ton mi-Bobino mi-Comédie Française, ces paroles destinées à l'Histoire : « Il y aura au moins cela de moi, là bas... »

Inventions nouvelles et dernières nouveautés. — Dans le but d'exprimer les réalités spirituelles de ce monde, Francis Picabia demeure résolu à n'emprunter de symboles qu'au répertoire des formes exclusivement modernes.

Un censeur très sensé récemment s'y trompa et crut reconnaître, parmi des tableaux qui figuraient diversement l'Amour, la Mort et la Pensée, quelque chose comme l'épître



d'un frein à air comprimé, ou d'une machine à concasser les noyaux de pêche.

Le tout, arrêté à la frontière avec les bagages d'une parisienne charmante — Madame Nicole André Groult — fut envoyé à M. Painlevé, de l'Institut, au Ministère des Inventions intéressant la Défense Nationale, sous bonne escorte.

* * *

Le peintre Delaunay n'ayant pas trouvé à Barcelone d'atelier assez vaste pour que s'y puissent réaliser dans la matière ses rêves gigantesques de gloire, est parti pour Lisbonne, dont il décorera toutes les façades. Trente kilomètres d'énorme peinture en perspective.

* * *

Un nouvel ouvrage sur la peinture moderne paraîtra cette année à New-York, très probablement édité par l'une des plus importantes galeries d'art du nouveau-monde. Max Goth, qui l'a écrit, le signera.

Picasso repent. — Au moment où les nationaux de France, d'Espagne et d'Italie revendiquent simultanément l'honneur de le compter pour un des leurs — il est en effet espagnol par son père, italien par sa mère et français par éducation — Pablo Picasso, à qui le mage Max Jacob vient de révéler les origines germaniques du cubisme, a décidé de retourner à l'Ecole de Beaux-Arts (atelier Luc Olivier Merson).

L'*Elan* a publié ses premières études « d'après modèle ». Picasso est désormais le chef d'une nouvelle école à laquelle notre collaborateur Francis Picabia, n'hésitant pas une minute, tient à donner son adhésion. Le kodak publié ci-dessus en est le signe solennel.

Déplacements et Villégiatures. Expositions et Conférences. — Nous devons publier dans ce premier numéro une page musicale de Gabrielle Buffet. Mais notre amie est actuellement en Suisse, où elle essaye de faire du ski.

* * *

Albert Gleizes, au cours de sa dernière exposition à Barcelone — laquelle lui rapporta une veste, offerte par un tailleur-mécène, en échange d'une aquarelle — a trouvé un admirateur.

Celui-ci, pétrifié devant le portrait de Jean Cocteau, murmurait en espagnol : « C'est spirituel et distingué, mais je voudrais bien savoir si ça représente une vieille dame ou un pot de fleurs ». Inadmissible exigence.

Albert Gleizes est parti pour New-York, où il doit organiser une exposition d'art français.

* * *

Arthur Cravan, a, lui aussi, pris le transatlantique. Il donnera des conférences. Sera-t-il vêtu en homme du monde ou en cow-boy? Au moment du départ, il inclinait pour la seconde tenue et se proposait de faire une impressionnante entrée en scène : à cheval, et tirant dans les lustres trois coups de revolver.

* * *

M. Crotti, plus connu à New-York — par la volonté de M. de Zayas — sous le pseudonyme du « dentiste malicieux » est à Paris où il travaille à la préparation d'une exposition qui aura lieu à la Galerie Bourgeois, dans la cinquième avenue.

M. Crotti est fermement décidé à exposer, pour sa part, *L'Amour mécanique en mouvement*, bien que cette œuvre eût été mise à l'index, l'an passé, par M. Albert Gleizes, Juge au Tribunal Cubiste.

Pharamousse.

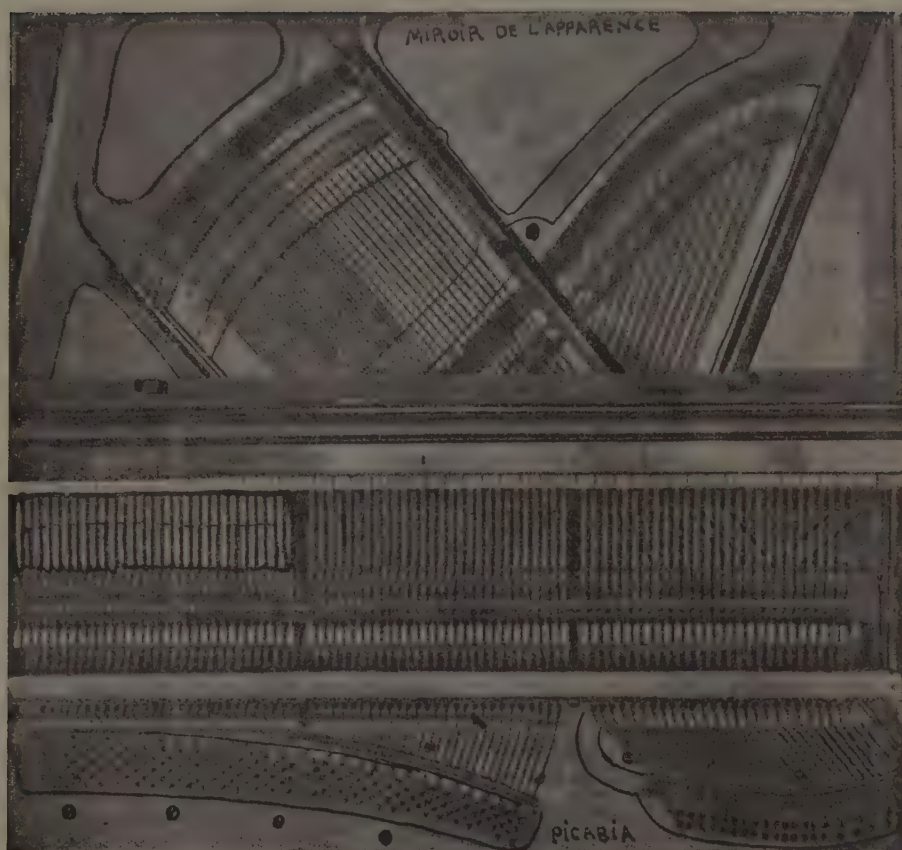
391 Parait deux fois par mois. Le numéro : 0'60. Abonnement, un an : 12'00.
Adresser tout ce qui concerne la Revue, Rédaction et Administration à
"391" Galeries Dalmau, Puertaferri, 18, Téléphone A.1791.
Ce numéro, tiré à 500 exemplaires, dont dix de luxe repris à la main (10'00),
a été imprimé par Oliva de Vilanova, Casanova, 169, Barcelone. Exemplaire N.º 5.

Peine

Mira a lo lejos, no mires atrás
se falta a la razón
cuando se quiere siempre conocer las razones.

391

PEIGNE



PICABIA.

"Regarde au loin, ne regarde pas en arrière
on déraisonne
quand on veut toujours connaître les raisons."

N.° 2

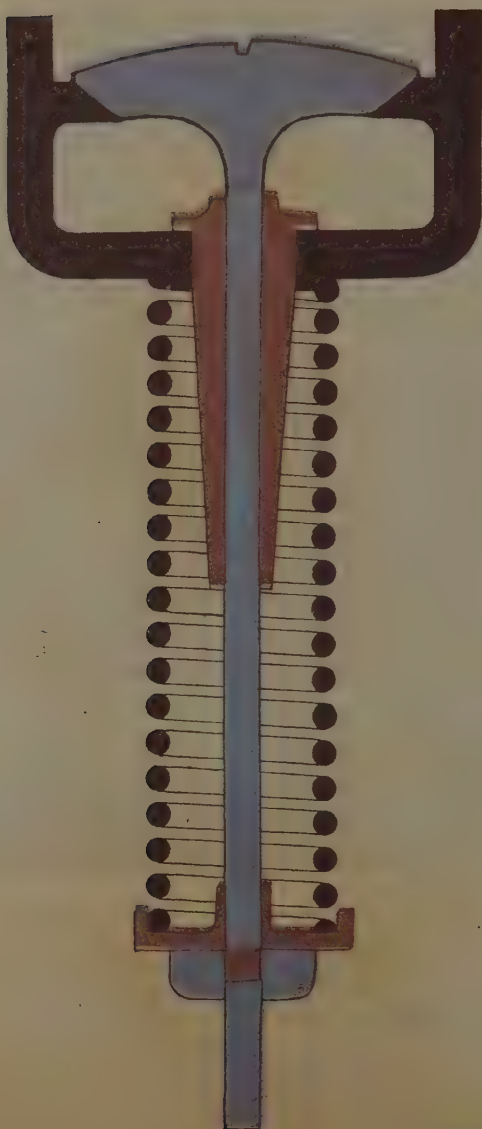
10 Février 1917

0'60

Cubierta de 391, núm. 2. Barcelona, 10 de febrero de 1917

391

FLAMENCA



Picabia.

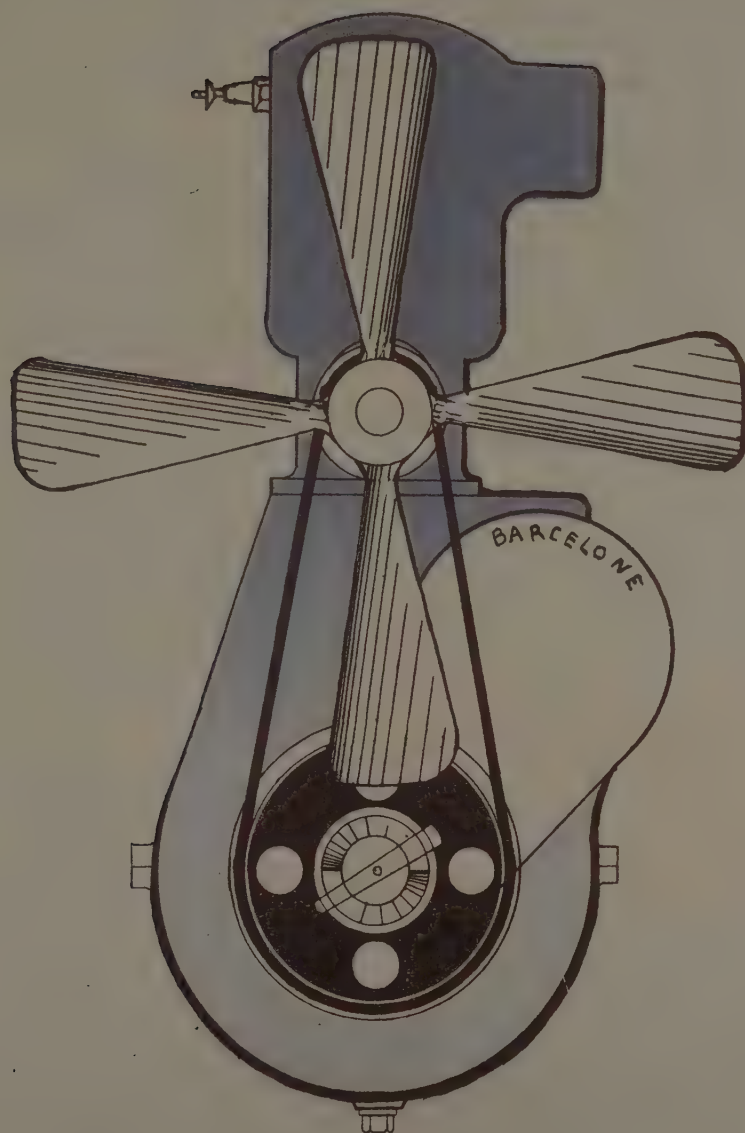
N.º 3

1 Mars 1917

0'60

Cubierta de 391, núm. 3. Barcelona, 1 de marzo de 1917

MARIE



Picabia.

DE NUESTROS ENVIADOS ESPECIALES

No vamos a presentar a nuestros lectores de ambos hemisferios a los enviados especiales que 397 ha lanzado sobre este planeta.

Hace ya algún tiempo que han llegado a su destino.

Y han hablado de ellos en las grandes capitales de Europa y del otro lado del Atlántico, bien porque han conquistado de inmediato el espíritu del público, bien porque las policías de todos los Ordenes han tenido que abrumarles con sus atenciones. En cualquier caso estamos persuadidos de que han sabido hacer el suficiente ruido como para no pasar desapercibidos en ninguna parte.

Nos vamos a limitar a decir en qué lugares y en qué momentos nos los hemos encontrado.

Fué en Madrid, el día de la Candelaria, ante la jaula de ese tigre paralítico paralizado por María L., en versos justamente famosos.

Los reconocimos inmediatamente como legítimos hijos de Abraham. No porque se distinguiesen por ninguna peculiaridad en su indumento (llevaban, como todo el mundo, pieles de animales salvajes o domésticos, extractos vegetales y se adornaban con secreciones de ostras). Los identificamos más bien gracias al *espíritu* que revelaban sus primeras palabras.

Una señora, con un aire entre americano y polaco, que se parecía asombrosamente a Gabriel B..., pronunció en tono manifestamente afectado:

—Movimiento de andante y tono menor, así es este animal...

—Carburador muy grasiento, bielas españolas (ávidas de aceite) y bujías defectuosas, añadió Francis P..., que parecía estar mirando el extremo del ángulo agudo que le sigue a todas partes.

—Caldo de huesos, pincel de tejón con olor a cola, objetó Otho L. crispando los pies.

—Pero quisiera saber para qué sirven los bigotes, interrogó Olga Z..., cuyos ojos redondos y azul claro se pusieron todavía más redondos y más azules.

—Qué gilipoyas, profirió Arthur C..., definitivo.

Un desconocido tomaba notas.

El director de 397 se confesó vencido. Esa misma noche se sellaron compromisos suntuosos.

Y por la mañana, habiendo recibido los sacramentos oficiales y con todo lo necesario para escribir, nuestros enviados especiales se dirigieron alegremente a sus respectivos centros de información y de acción. Esto sin aventuras de ninguna clase, excepto en lo que se refiere a nuestro colaborador más fuerte, Arthur C..., quien, al marchar para América, estuvo encerrado algunos días en Bilbao bajo la ignominiosa acusación de emisión de ideas falsas.

N. B. Texto inédito del telegrama que nuestro amigo, al fin devuelto a la libertad de los mares, envió a su mujer que ya había regresado a París: «Adiós desde España. Sé pura. Arthur».

NUEVA YORK

Interesante conferencia del señor de Zayas en el *Columbia* sobre el humor yanqui. Esta conferencia, primera en su género, no tuvo palabras y, sin embargo, resultó singularmente expresiva. Estamos autorizados a publicar un esquema aproximado:

La escena representa un paseo público. Olmos y un banco.

Un marinero, acompañado de un maniquí exactamente igual a él, entra por la derecha y se sienta en el banco. El hombre y el maniquí llevan bajo el brazo derecho la boina azul nacional con rayas blancas concéntricas. Tras unos instantes de profunda reflexión, el marinero se levanta y sale por la izquierda, abandonando a su estático compañero. Aparece un señor que dispara su revólver sobre la boina nacional azul con rayas concéntricas blancas. El estático acompañante no dice ni mú, mientras el caballero, que se está poniendo nervioso, le acribilla a balazos. El señor sale por la izquierda y el marinero entra por la derecha. El estático acompañante desaparece entre las bambalinas. El marinero se sienta y el caballero regresa, acompañado de una dama. Apunta a la boina nacional azul con rayas blancas concéntricas y va a disparar cuando el marinero se levanta. Le da un directo en la mandíbula, el señor se cae, la señora se desmaya. El marinero, esbozando una giga, se va.

Cae el telón.

El solemne acto concluyó con una representación muy escabecada y caricaturesca del propio señor de Zayas sobre la situación actual de la caricatura política. Trajeron una admirable máscara canaca. El señor de Zayas la adornó con bigotes de esos de puntas retorcidas.

El señor Stiegitz acaba de llevar a cabo una fructuosa operación que revela una concepción totalmente nueva sobre el *Mecenazgo*. Un cuadro adquirido por cien dólares ha sido revendido por mil a su propio autor, dos días después, por obra y gracia del señor Stiegitz quien supo encontrar las palabras que resonaron heroísmo el corazón del comprador.

—El señor Varese va por todas partes diciendo que ha terminado la representación de su *Danza del Grifo Feroz*.

PARIS

Sólo se habla de Barcelona.

Y no solo porque en Barcelona se publique 397, también y, sobre todo, porque se está preparando una gran exposición. En Montparnasse, Passy y Vaugirard hace estragos la fiebre de los días de intrigas memorables. Circulan los rumores más contradictorios. La Rotonda se ha transformado en una Bolsa de cotilleos. El cambio es extraordinariamente variable.

¿Estará representado el espíritu de Abraham en la exposición de Barcelona, sí o no? Hay discusiones al respecto, los ánimos se excitan, y así sucesivamente.

Los artistas españoles han *invitado* a todos los artistas de nacionalidad francesa. Se lucha en las antecámaras.

Erik Satie, Pablo Picasso y Jean Cocteau se van a Roma.

BARCELONA

Sólo se habla de París.

¿Veremos en Barcelona a Guillaume Appollinaire, apenas recuperado de sus recientes triunfos literarios y bélicos? ¿Abandonará el Dios de los ejércitos a su lugarteniente? San Max Jacob, ruega por nosotros...

También se lucha en el comedor.

Como todo estado civilizado, España cuenta con cierto número de artistas oficiales que están directamente interesados en la estabilidad del presupuesto de las bellas artes. Los gastos extraordinarios previstos para este año han sido, para estos señores, una legítima fuente de inquietud. Se ha calificado de excesiva la hospitalidad ofrecida, se ha intentado reducir el número de cubiertos ya que no daba tiempo a cerrar la puerta.

¿Quién ha salvado la situación sino los artistas no oficiales, entre los que figuran los hijos de Abraham? Sería bastante injusto olvidarlo.

HAIFONG

El propietario del restaurante chino del Boulevard de Montparnasse ha regresado a su país natal. Va a invertir su capital y sus últimos días en la fundación y gerencia de un cabaret como los de Montmartre.

GINEBRA

Romain Rolland hace pública su intención de renegar próximamente de Adán a pesar de la oposición conjunta de Guibeaux y de Thuessen.

Según fuentes generalmente mal informadas, Benjamin y Félix Vautour se van a atilar a la doctrina y a la práctica de Epicuro.

METIS CITY

Ciudad desafortunada. Todas las fuentes están corrompidas. Hasta el aire es impuro. El ojo del cielo está apollidado. Los monumentos públicos han sido contruidos con materias de derribo, legados de los cuatro puntos del universo. Lo hispanoárabe está nandido. Hay pararrajos sobre los templos griegos, los burros arrastran a los automóviles. Hay una torre Eiffel de cartón piedra y un mannekenpiss de acero cromado. Hay niños de tres años que sucumben a la neurastenia, hombres de treinta años que juegan a las muñecas. Pintores que juegan a ser Miguel Ángel y pintores que juegan a Matisse.

En la basílica, se han celebrado con gran fasto los funerales del señor Carolus Durán y del señor Octave Mirbeau.

En vez de incienso de rigor se derramó humo de opio. Los órganos tocaban la *Cavatina* de Aida, como en San Pedro de Roma.

Actualmente, se está procediendo a la elección de alcalde. Dentro de poco daremos el nombre del elegido, de los candidatos y de los grandes electores.

DE NOS ENVOYES SPECIAUX

Nous ne présenterons pas à nos lecteurs des deux hémisphères les envoyés spéciaux que «391» a déchainés sur cette planète.

Ils sont, depuis quelque temps déjà, parvenus à destination. Et l'on a parlé d'eux dans les grandes capitales d'Europe et d'outre-atlantique, soit qu'ils y aient fait la conquête immédiate de l'esprit public, soit que les Polices de tous Ordres aient dû les accabler de leurs soins. Dans tous les cas, nous sommes persuadés qu'ils surent faire assez de bruit pour ne passer nulle part inaperçus.

Nous dirons donc seulement en quels moment et lieu nous les rencontrâmes.

Ce fut à Madrid, le jour de la Chandeleur, devant la cage de ce tigre paralytique, mais royal, immortalisé par Marie L.... en des vers justement fameux.

Nous les reconnûmes aussitôt pour de purs enfants d'Abraham. Non qu'ils se distinguassent par aucune particularité de leur costume. (Ils étaient vêtus, comme tout le monde, de dépouilles d'animaux sauvages ou domestiques, d'extraits végétaux, et parés de maladies d'huîtres). Nous les identifîâmes plutôt grâce à un certain esprit que leurs premières paroles nous révélèrent.

Une dame à l'allure américano-polonaise, qui ressemblait étonnamment à Gabriel B...., prononça, sur un ton de manifeste enjouement :

—Mouvement d'andante et ton mineur, telle est cette bête...
—Carburateur encrassé, bielles espagnoles (avides d'huile) et bougie défectueuse, ajouta Francis P.... qui semblait regarder la pointe de l'angle aigu qui le suit partout.

—Bouillon d'os et blaireau sentant la colle, objecta Otho L... en crispant ses pieds.

—Mais je voudrais bien savoir à quoi servent ces moustaches, interrogea Olga Z.... dont les yeux ronds et bleus clairs s'arrondirent et se bleuarifièrent encore.

—Quel con, proféra Arthur C...., définitif.
Un inconnu prenait des notes.

Le directeur de «391» s'avoua vaincu. Des engagements somptueux furent scellés le soir même.

Et, le lendemain matin, munis des sacrements officiels ainsi que de tout ce qu'il faut pour écrire, nos envoyés spéciaux se dirigèrent allègrement vers leurs centres respectifs d'information et d'action. Ceci sans ouvertures d'aucune sorte, sauf pour le plus fort de nos collaborateurs, Arthur C...., qui, partant pour l'Amérique, se fit coffrer, durant quelques jours, à Bilbao, sous l'ignominieuse inculpation d'émission d'idées fausses. Pharamousse.

N. B.—Texte inédit du télégramme envoyé par notre ami, en fin rendu à la liberté des mers, à son épouse ayant rejoint Paris : Adieu d'Espagne, sois pure. Arthur.

NEW-YORK

Intéressante conférence de M. de Zayas, au Columbia, sur l'humour yankee. Cette conférence, première du genre, fut sans paroles et singulièrement démonstrative, néanmoins. Nous sommes autorisés à en publier l'approximatif schéma.

La scène représente une promenade publique. Ormes et banc.

Un matelot, qu'accompagne un mannequin exactement semblable à lui-même, entre par le côté cour et vient prendre place sur le banc. Homme et mannequin portent sous le bras des rayures concentriques blanches. Après quelques instants de réflexion profonde, le matelot se lève et sort par le côté jardin et le matelot rentre par le côté cour. Le compagnon extatique disparaît dans les frises. Le matelot s'assied et le gentleman revient, accompagné d'une dame. Prenant pour cible le national béret bleu à rayures blanches concentriques, il vise et va faire feu. Mais le matelot se lève. Swing et direct, crochet à la mâchoire. Le monsieur tombe et la dame s'évanouit. Le matelot sort en esquissant une petite gigue.

Rideau.
La solennité prit fin sur une lumineuse présentation, par M. de Zayas lui-même, du dernier état de la caricature politique. Un admirable masque canaque fut apporté. Et M. de Zayas l'adorna de moustaches dites en croci.

—Une fructueuse opération vient d'être accomplie par M. Stieglitz, laquelle révèle une conception toute neuve du

Mécénat. Un tableau acquis pour cent dollars fut revendu pour mille à son auteur, deux jours après, par les soins de M. Stieglitz lui-même, qui sut trouver les mots qui versent l'héroïsme au cœur de l'acheteur.

—M. Varèse va partout prétendant avoir terminé l'orchestration de sa Danse du Robinet froid.

PARIS

Il n'est question que de Barcelone. Non pas seulement à cause de «391» qui s'y publie. Mais aussi, mais surtout, parce qu'une importante exposition s'y prépare. A Montparnasse, Montmartre, Passy et Vaugirard sévit la fièvre des jours d'intrigues mémorables. Les bruits les plus contradictoires circulent. La Rotonde est transformée en Bourse des Valeurs potinières. Les cours sont extraordinairement variables.

L'esprit d'Abraham sera-t-il ou ne sera-t-il pas représenté à l'exposition de Barcelone? Tel est le dilemme. Et l'on discute. Et l'on s'excite. Sans en sortir jamais.

Les artistes espagnols ont invité tous les artistes de nationalité française. Et l'on se bat dans l'antichambre.

—Erik Satie, Pablo Picasso, et Jean Cocteau partent pour Rome.

BARCELONE

Il n'est question que de Paris. A peine remis de ses récents triomphes littéraires et guerriers, verrons-nous ici Guillaume Apollinaire? Plusieurs le désirent. Mais le Dieu des Armées abandonnera-t-il son lieutenant? Saint Max Jacob, priez pour nous...
On s'est aussi battu dans la salle à manger.

Comme tout était policé, l'Espagne compte un certain nombre d'artistes officiels, directement intéressés au bon équilibre du budget des beaux-arts. Les dépenses extraordinaires prévues pour cette année furent, pour ces messieurs, un légitime sujet d'inquiétude. On qualifia d'excessive l'hospitalité offerte. Et l'on prétendit restreindre le nombre des couverts puisqu'il n'était plus temps de refermer la porte.

Qui sauva la situation, sinon les artistes non-officiels, parmi lesquels sont les fils d'Abraham? Il y aurait quelque injustice à l'oublier.

HAÏPHONG

Le propriétaire du Restaurant Chinois du boulevard Montparnasse est de retour en son pays natal. Il y consacra ses capitaux et ses vieux jours à la fondation et gérance d'un Cabaret Montmartrois.

GENÈVE

—Romain Rolland publie son intention de renier prochainement Adam, nonobstant les oppositions réunies de Guillebaux et de Thiesson.

—Selon une information de source peu sûre, Benjamin et Félix Vallotton se rallieraient aux doctrines et pratiques d'Épicure.

METIS CITY

Ville infortunée. Toutes les sources sont corrompues. L'air même impur. L'œil du ciel miteux. Les monuments publics ont été construits avec les matériaux de démolitions venus des quatre points de l'univers. L'hispano-mauresque est enfoncé. Il y a des paratonnerres sur les temples grecs. Et des automobiles trainées par des ânes. Il y a une tour Eiffel en carton pâte. Et un mannekenpiss en acier chromé. Il y a des enfants de trois ans qui succombent à la neurasthénie. Et des hommes de trente ans qui jouent à la poupée. Des peintres qui jouent au Michel-Ange et des peintres qui jouent au Matisse.

On a célébré en grande pompe, dans la basilique, les obseques de M. Carolus-Duran et de M. Octave Mirbeau. Des fumées d'opium figuraient l'encens obligatoire. Et les orgues jouaient la Cavatine d'Aïda, comme à Saint-Pierre de Rome.

On procède actuellement à l'élection de l'Alcade. Nous dirons bientôt le nom de l'élu, des candidats, et des grands électeurs.

391 Paraît deux fois par mois. Le numéro : 0'60. Abonnement, un an : 12'00.
Adresser tout ce qui concerne la Revue, Rédaction et Administration à
"391" Galeries Dalmau, Puertaferri, 18, Téléphone 1791.A.
Ce numéro, tiré à 500 exemplaires, dont dix de luxe repris à la main (10'00),
a été imprimé par Oliva de Vilanova, Casanova, 169, Barcelone. Exemplaire N.º 267



ÂNE

391

Cubierta de 391, núm. 5. Nueva York, junio de 1917



AMÉRICAINNE

391

Cubierta de 391, núm. 6. Nueva York, julio de 1917

METAL

Estampas japonesas

pasión de mugre y de polvos de arroz

la hora está debajo de mí.

Sé que hay cañas de azúcar

detrás de un camino

que oculta a los cuatro puntos cardinales.

La ciudad está situada sobre el barro simétrico

la cima del altar es en mi casa.

Dormir

delirio sin marco

ritmo despreocupado sin duración

pintura con timbrazos yuxtapuestos.

El mar chino marca una señal

detrás de mi cama

como lo indica una muñeca imperceptible.

La hierba de la máquina

emboscada

extravagante

imperial

me hace un corralito

de gente desnuda entre las piernas.

El vapor deslumbrante

por su luz fotográfica

me proporciona una respuesta exacta.

Microscopio modelo

tu ojo que asa con su brasa

suave como un camino entre las islas

en medio de la soledad.

Se le ha dicho en voz baja

a cada cual sobre mi abanico de resina

que mi casa maravillosa

de rostro de rosas

procede de la familia mística del sol.

El mundo tiene la boca sombreada

por negros vapores.

La montaña gigante

camina en medio

de los cuatro puntos cardinales.

PICABIA
Nueva York, 1917

MARCHE DEU DANE

MÉTAL

Estampes japonaises	de gens nus entre les jambes.
passion de crasse et de poudre de riz	La vapeur éblouissante
voici l'heure au-dessous de moi.	par sa lumière photographique
Je connais des cannes à sucre	me donne une réponse exacte.
derrière un chemin	Microscope modèle
qui cache les quatre points cardinaux.	ton œil qui rôtit de sa braise
La ville se trouve au dessus de la boue symétrique	doux comme la route entre les îles
le sommet de l'autel est ma maison.	au milieu de la solitude.
Dormir	Est-il dit par en dessous
délire sans cadre	à chacun sur mon éventail de résine
rythme insoucieux sans durée	que ma maison merveilleuse
peinture juxtaposée de coups de sonnette.	au visage de roses
La mer chinoise marque un signe	ressort de la famille mystique du soleil.
derrière mon lit	Le monde a la bouche ombragée
comme l'indique une poupée imperceptible.	de noires vapeurs.
L'herbe de la machine	La montagne géante
embusquée	marche au milieu
extravagante	des quatre points cardinaux.
impériale	
me fait une petite cour	

PICABIA

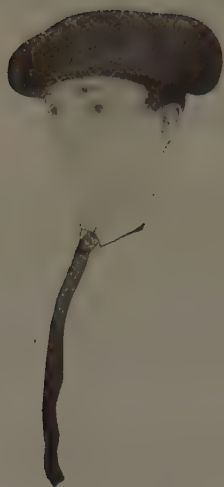
New York, 1917

DELICIOSO

Estando ambos
al día descosidos
más solo que en parte alguna
para acabar alguna vez
con la punta de la nariz
en mi vida auténtica
si es posible
la necesidad material
buena suerte

*«Esta época no es más que una mujer enferma
dejadla gritar, vociferar, discutir,
dejadla romper mesa y vajilla.»*

*...
...
...
... n romper a ...*



Picabia

DÉLICIEUX

Étant tous deux
décousus
au jour le jour
plus seul que partout
pour terminer quelquefois
le bout du nez
dans ma vie
authentique
s'il est possible
la nécessité matérielle
je suis sûr apporte
la bonne chance

PICABIA

*"Cette époque n'est qu'une femme malade—
laissez-la crier, tempêter, disputer,
laissez-lui briser table et assiettes."*

*"—Es-tu fragile?
Garde-toi des mains de l'enfant!
L'enfant ne peut vivre,
S'il ne casse quelque chose..."*

Ballet Mecánico

Ballet Mécanique



391

Cubierta de 391, núm. 7. Nueva York, agosto de 1917

EN PLURAL

«Una definición nunca ha sido otra cosa que una palabra por otra, un ombligo de murtales lo llaman error.»

«Cada vez más una vez menos. Treinta y trescientos noventa y no es un par de pelotas, la Virgen tisfech lo ostiene en sus brazos. La lluvia de los días de fiesta, un biceps m / tierno uni. som / a de varios, los párp los cor o uas o as uñais como horas. Foco a poco, trescientos noventa y uno de mi madre de los licres (el) potre, cada vez más, cada vez menos, una luz tras un pl. etazo, un puñeto sobre una luz.

Soy como los demás. /oy al cáñ. Enseguida oigo: «amarer, ur 391 de los domingos». Se discreto, nunca pito lo que escucha en los retratos.

Como un amab desorden en la itación de oro sólo es un efecto del arte, dos o tres veces en mi vida he podido parar por encima de una bella elig. sa con cuernos de marfil, bella, m y b. la.

El libro sobre el que esto escribieron está abierto en la página 212.

Al leerlo, los cubistas har llorar mucho.

PAU EL ARE

Pues bien, no, a carta firmada por Paul Eluard no era le Rev rdy! le pido mil excusas a este último por no haber puesto que no det. ir dirida él, sino al verdadero autor de la carta. Este no tiene más que leer por se junt. vez la nota aparecida en «Provi. be» sustituyendo el nombre. El simpático revelado por el suyo. Se quedará sorprendido al comprobar cuán fielmente le puede ser aplicada.

Francis PICABIA

CUADRO DADA por MARCEL DUCHAMP

L H O O Q

Manifiesto DADA

Los cubistas quieren cubrir a Dadá de nieve; esto os asombra, pero así es, quieren vaciar la nieve de su pipa para tapar a Dadá.

¿Estás seguro?

Totalmente, bocas grotescas han revelado los hechos.

Piensen que Dadá puede impedirles practicar, ese odioso comercio: Vender arte muy caro.

El arte es más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que cualquier cosa.

El arte es tan visible como Dios (véase Saint-Sulpice).

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles.

Las mesas giran gracias al espíritu: los cuadros y otras obras de arte son como las mesas cajas de caudales, el espíritu está dentro y se hace cada vez más genial según los precios de las salas de venta.

Comedia, comedia, comedia, comedia, comedia, queridos amigos míos.

A los marchantes no les gusta la pintura, conocen el misterio del espíritu...

Comprad las reproducciones de los autógrafos.

No seáis esnobes, no vais a ser menos inteligentes porque el vecino tenga algo parecido a lo vuestro.

Basta de cagadas de mosca en las paredes.

De todas maneras seguirá habiéndolas, pero algo menos.

Dadá, sin duda, va a ser cada vez más odiado, sus credenciales le van a permitir irrumpir en las procesiones cantando «Ven palomita» ¡qué sacrilegio!

El cubismo representa la penuria de las ideas.

Han cubicado los cuadros de los primitivos, han cubicado las esculturas negras, han cubicado los violines, han cubicado las guitarras, han cubicado las revistas ilustradas, han cubicado la mierda y los perfiles de las jovencitas, ¡¡¡ahora tienen que cubicar el dinero!!!

Dadá, por su parte, no quiere nada, nada, nada; hace algo para que el público diga: «no entendemos nada, nada, nada». «Los dadaístas no son nada, nada, nada, con total seguridad no llegarán a nada, nada, nada».

Francis PICABIA
que no sabe nada, nada, nada.

391

Au pluriel

" l'une d'elles n'a jamais été qu'un
mol pour un autre — et le commun
des mortels l'appelle erreur "

De plus en plus, de moins en moins, Trois
cent quatre vingt onze est un oiseau à poils, la
Vierge satisfait le tient dans ses bras, la pluie
des grands jours, un biceps bien tendue, une
ombre à plusieurs, les paupières comme des ongles
ou les ongles comme des heures ou.

Petit, petit trois cent quatre vingt onze de ma
mère et des amoureux de désert, de plus en plus,
de moins en moins, une lumière derrière un coup
de poing, un coup de poing sur une lumière.

Je suis comme les autres, je vais au café.
Aussitôt, j'entends : " Gargon un 391 des diman-
ches ". Je suis discret, je ne répète jamais ce que
j'écoute dans les water-closets.

Un aimable désordre simili or n'étant qu'un
effet de l'art, j'ai pu enjamber deux ou trois fois
dans ma vie une belle religieuse aux cornes d'ivoire,
une belle, très belle.

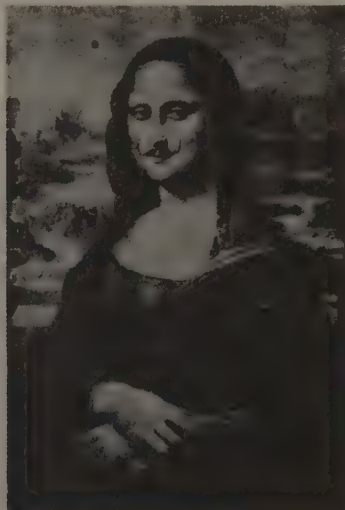
Le livre sur lequel j'écris est ouvert à la
page 202.

En le lisant, les Cubistes ont bien pleuré.

PAUL ELUARD.

Et bien non, la lettre écrite Paul Eluard s'est pas
de Breuville, je n'ai rien dit, j'ai écrit, j'ai écrit,
réponse qui ne peut s'adresser à lui moi bien au contraire
surtout de la lettre. Ce dernier n'a pas qu'il refuse dans l'art
la note parue dans " Revue " en remplaçant le nom du
symphonique Revue, par le sien, il sera frappé de voir
combien cette note lui en faitement applicable !
Francis PICABIA.

TABLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP



L H O O Q

Manifeste DADA

Les cubistes veulent couvrir Dada de neige ; ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir Dada.

Tu en es sûr ?

Parfaitement, les faits sont révélés par des bouches grotesques.

Ils pensent que Dada peut les empêcher de pratiquer ce commerce odieux : Vendre de l'art très cher.

L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout.

L'art est visible comme Dieu ! (voir Saint-Sulpice).

L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles.

Les tables tournent grâce à l'esprit ; les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes.

Comédie, comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis.

Les marchands n'aiment pas la peinture, ils connaissent le mystère de l'esprit.....

Achetez les reproductions des autographes.

Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possèdera une chose semblable à la vôtre.

Plus de chiures de mouches sur les murs.

Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins.

Dada bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant " Viens Poupoule ", quel sacrilège !!!

Le cubisme représente la disette des idées.

Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber de l'argent !!!

Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : " nous ne comprenons rien, rien, rien ".

" Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien ".

Francis PICABIA

qui ne sait rien, rien, rien.

LA SANTA VIRGEN

LA SAINTE-VIERGE



FRANCIS PICABIA

391, núm. 12. *Idem.* Pág. 3

Los hombres están agotados por el arte.
 Los vegetales son más serios que los hombres y más sensibles a la helada.
 La garita del portero es una trampa para moscas.
 Los niños son tan viejos como el mundo, algunos rejuvenecen al envejecer. Son los que ya no creen en nada.

FRANCIS PICABIA

Max Jacob es el rabo de Moréas, es cubista, lo aceptamos como título fijo del dadaísmo

FRANCIS PICABIA

INHABIL

INGENIOSA

UN PRONTO TU

CARTA ANONIMA

Al Sr. y a la Sra. DADA

Las dos estatuas gualdrapas
 tostadas en el harén de las leyendas
 tantas como todo
 porque siempre se pelean en el vacío
 divagando
 a trompicones
 de una y de los al
 provista de los himnos ingenuos
 de su arquitecto
 la médula de las monjas
 es un agujero negro.

Francis PICABIA

Polo tornillo
 Pie
 Vientre plátano
 Lo libera para los monos musicales
 Y la sangre para la acuarela
 Esto hace un hermoso niño
 Es que estás paralizada
 es porque estás en casa de la portera
 rectum adagio
 Es tan bueno.

G. RIBEMONT DESSAIGNES

flor cerebral se desvanece sobre la lista
 de las categorías de la miel
 es estrella convencido mandarín en
 una tarjeta de visita
 deserta y se levanta temprano
 La señora Dadá vierte en el café con leche verde
 aromático tu cáncer es un concierto
 abierto
 éter en el estómago de los saludos
 distinguidos
 que inflan todas las escaleras y
 el señor cabra sube fatigosamente
 las ventosas también son animales
 para las costillas y para las informaciones
 diversas
 espectáculo de informaciones fúnebres
 en forma de barba en torno a la aureola
 del Jesús Picasso
 Houdin hombre de hierro
 hunde te lo suplico la puerta de X
 como Francis Picabia
 cordialmente

TRISTAN TZARA

Arp en torno a una esfera de fuego galopa sobre una pelota
 de mierda. Encima de ella, venden medias de seda y cuadros de
 Gauguin.

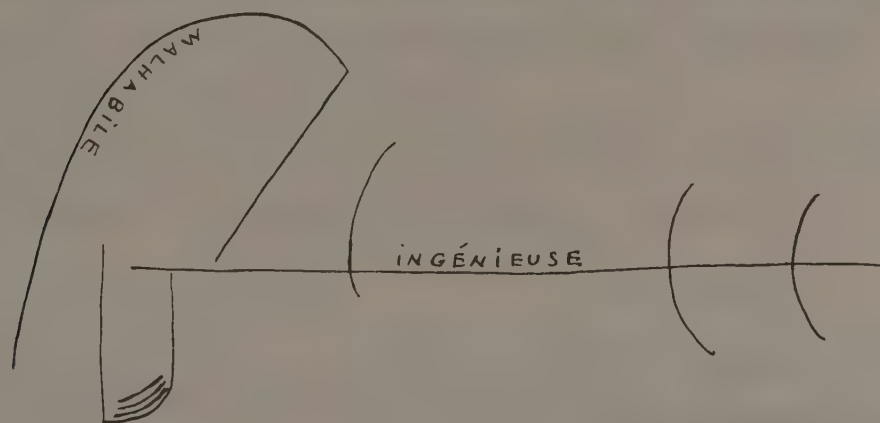
DR. VAL-SERNER

Les hommes sont épuisés par l'art.
 Les végétaux sont plus sérieux que les hommes et plus sensibles à la gelée.
 La loge d'un portier est un piège à mouches.
 Les enfants sont aussi vieux que le monde, il y en a qui rajeunissent en vieillissant, ce sont ceux qui ne croient plus à rien.

FRANCIS PICABIA.

Max Jacob est la queue de Moréas, il est cubiste, nous l'acceptons comme titre fixe du Dadaïsme.

Francis Picabia.



Les deux statues hanches
 rissolées dans le harem des légendes
 si de la las que tout
 car l'on se bat toujours dans le vide
 en battant la campagne
 à reculons
 de une et des à
 nantie des hymnes ingénues
 de son architecte
 la moëlle des nonnes
 est un trou noir.

Francis PICABIA.

UN PROMPT TU

Pôle vis
 Pied
 Ventre banane
 Le délivre pour les singes à musique
 Et le sang pour l'aquarelle.
 Ça fait un beau petit enfant
 Est-ce que tu es paralysée
 C'est parce que tu es chez la concierge
 Rectum adagio
 C'est si bon.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

LETTRE ANONYME

à M^{me} et M. DADA.

fleur cérébrale s'évanouit sur la liste des catégories de miel
 il est étoile convaincu mandarin sur une carte de visite
 déserte et se lève de bonne heure
 M^{me} Dada dans le café au lait vert aromatique ton cancer est un concert ouvert
 éther dans l'estomac des salutations distinguées
 qui gonflent tous les escaliers et monsieur chèvre monte péniblement
 les ventouses sont aussi des animaux pour les côtes et les informations diverses.
 spectacle d'informations funèbres en forme de barbe autour de l'aurole de Jésus picasso
 houdini homme de fer
 enfonce je te prie la porte d'X comme Francis Picabia
 cordialement

Tristan TZARA.

Arp, autour d'une sphère de feu galope une bille de merde
 Sur laquelle on vend des bas de soie et des Gauguins

D. VAL-SERNER

DE «JESUCRISTO RASTACUERO»

EL DESCUBRIMIENTO MAS HERMOSO DEL HOMBRE ES EL BICARBONATO SODICO.
NO HAY DESCONOCIDOS EXCEPTO PARA MI.
ESTAMOS EN UN TUBO DIGESTIVO.
AGUA DE COLONIA VERTEBRAL.
DIOS ERA JUDIO, LOS CATOLICOS LE ENGAÑARON.
HAY BASTANTES MENOS COSAS SOBRE LA TIERRA DE LO QUE NOS HA HECHO CREER NUESTRA FILOSOFIA.
SPINOZA ES EL UNICO QUE NO HA LEIDO A SPINOZA.
EL SATIRO TIENE RABO DE RATON.
NUESTRA CABEZA TIENE DOS NECESIDADES COMO EL VIENTRE.
EL PUDOR SE OCULTA DETRAS DE NUESTRO SEXO.

EL OJO FRIO

Después de la muerte, deberían meternos dentro de una bola.
Esta bola debería ser de madera de varios colores. La llevarían
rodando hasta el cementerio y los sepultureros que lo hicieran
tendrían que calzar guantes transparentes para que los amantes
recuerden las caricias. Para los que desearan enriquecer su
mobiliario con el placer objetivo del ser querido, habría bolas de
cristal a través de las cuales se pudiera divisar la desnudez
definitiva del abuelo o del hermano gemelo.

Hay personas con la cabeza hacia abajo, como las plantas, y
que miran con sus pies.

El conocimiento y la moral son sólo papeles matamoscas.
Recomiendo a las moscas que vivan en los confesionarios
porque los pecados son mucho más agradables de comer que
la caca.

TODO ES VENENO, EXCEPTO NUESTRAS COSTUMBRES

HAY QUE COMULGAR CON CHICLE

Francis PICABIA

Número 13

JULIO de 1920

(5.º año)

391

Gerente: RIBEMONT-DESSAIGNES

Precio: 1 Fr. 50 (PARIS)

Depósito: AU SANS PAREIL

37, Avenue Kléber, PARIS

EXTRAIT DE JÉSUS-CHRIST RASTAQUOUÈRE

LA PLUS BELLE DÉCOUVERTE DE L'HOMME EST LE
BICARBONATE DE SOUDE.

IL N'Y A PAS D'INCONNUS EXCEPTÉ POUR MOI.

NOUS SOMMES DANS UN TUBE DIGESTIF.

EAU DE COLOGNE VERTÉBRALE.

DIEU ÉTAIT JUIF, IL FUT ROULÉ PAR LES CATHOLIQUES.

IL Y A BEAUCOUP MOINS DE CHOSES SUR TERRE QUE
NE NOUS LE FAIT CROIRE NOTRE PHILOSOPHIE.

SPINOZA EST LE SEUL QUI N'AIT PAS LU SPINOZA.

LE SATYRE A QUEUE-DE-RAT.

NOTRE TÊTE A DEUX BESOINS COMME LE VENTRE.

LA PUDEUR SE CACHE DERRIÈRE NOTRE SEXE.

L'ŒIL FROID

Après notre mort, on devrait nous mettre dans une boule; cette boule serait en bois de plusieurs couleurs, on la roulerait pour nous conduire au cimetière et les croque-morts chargés de ce soin porteraient des gants transparents, afin de rappeler aux amants le souvenir des caresses. Pour ceux qui désireraient enrichir leur ameublement du plaisir objectif de l'être cher, il existerait des boules en cristal au travers desquelles on apercevrait la nudité définitive de son grand-père ou de son frère jumeau !

Il y a des gens qui ont la tête en bas, comme les plantes, et qui regardent avec leurs pieds.

La connaissance et la morale ne sont que papier à mouches, je conseille aux mouches de vivre dans les confessionnaux, les péchés étant une nourriture bien plus agréable que le caca.

TOUT EST POISON, EXCEPTÉ NOS
HABITUDES.

IL FAUT COMMUNIER AVEC DU
CHEWING-GUM.

Francis PICABIA

LAMPSHADE



MAN RAY.

391

Numéro 13

JUILLET 1920

(5^e Année)

Le Gérant : RIBEMONT-DESSAIGNES.

PRIX : 1 FR. 50 (PARIS)

Dépositaire : AU SANS-PAREIL

37, Avenue Kléber, PARIS

S.P.I. — 21, Rue Nicolo, PARIS (XVI^e)

LA LITERATURA DADA EN LOS AÑOS 1915

por
FRANCIS PICABIA

Era el año pasado cuando había que meterse con Jean Cocteau,
querido señor Jacob Pêret

Edgard Varèse

Paul Eluard siempre dice «Proverbio» en lugar de mierda.

Jean Cocteau

Rimbaud se fue a Harrar para huir de *Littérature*.

Erik es Satierik

Michilde se curó con mercurio.

Los árboles tienen hojas verdes
para protegerse del sol.

FRANCIS PICABIA

DIOS NOS AYUDA Y HACE QUE SALGA LA CACA

Dibujo
DADA

«391»

Hago el amor entre dos guardias

Francis Picabia prepara una obra muy importante de filosofía y
de arpegios galvanizados sobre la sub-mujer, edición de lujo y
de criminología comparada. Es el primer parisino de París y el
primer engranaje del bacará de la poesía.

Tristan Tzara

Todos mis poemas son poemas en forma de errata

Tristan Tzara

para que mis manos estén calientes.

Decid: «¡Sí!»
Y decid: «¡No!»
Y ahora decid: «¿Por qué no?»
Gracias
Estoy mejor

SERNER

Hay que leer a Shakespeare
Era un verdadero idiota
Pero leed a Francis Picabia
Leed a Ribemont-Dessaignes
Leed a Tristan Tzara
Y dejaréis de leer.

SERNER

ES MUY AGRADABLE SABER DE DONDE SOPLA EL VIENTO
MOJANDOSE EL DEDO.

FRANCIS PICABIA

Copie d'un autographe d'Ingres

par

Francis Picabia

C'est l'année dernière qu'il fallait être contre
Jean Cocteau, cher Monsieur Jacob Pétel.
Edgar Varèse



Moi, Dominique Jean Ingres, Dominique Ingres Peintre.
français, domicilié à Rome, naïf de maitrebon d'art du
tun et Garonne âgé de trente-huit ans et trois, fils de Joseph
marie Ingres et d'Aime Moulet son épouse, voulant
contracter mariage avec la Demoiselle Laura Zoéga
née à Rome âgée de vingt-huit ans
fille de George Zoéga, deici à Rome et de maria
Pisturide deici à Rome, légalisée par le présent
acte respectueux mes dits père et mère d'accorder
leur consentement pur et simple au mariage
que j'entends contracter avec la Demoiselle susdite.
Rome ce 11 Décembre 1912

Francis Ingres

Paul Eluard dit toujours
"Proverbe" au lieu de dire merde.

Rimbaud est allé au Harrar
pour fuir "Littérature"
Jean Cocteau.

Erik est Satierik.
Rachilde se soigne au mercure.
Les arbres ont des feuilles en été
pour se garantir du soleil.
Francis Picabia.

Dieu nous aide et fait pousser le caca

DESSIN

"391"

Francis Picabia prépare un
ouvrage très important de
philosophie et d'arpèges gal-
vanisés sur la sous-femme
édition de luxe et de crimina-
logie comparées.

Il est le premier parisien à
Paris et le premier engrenage
du baccarat de la poésie.

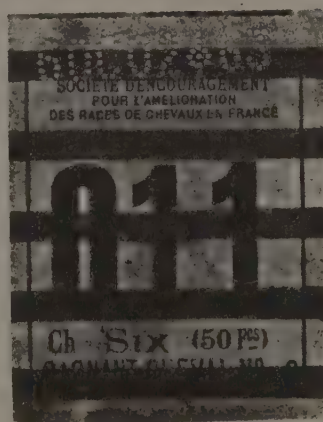
Tristan Tzara

Tous mes poèmes sont des
poèmes en forme d'errata.

Tristan Tzara

Je fais l'amour entre deux gendarmes

DADA



FRANCIS PICABIA

Dites "Oui"!
Et dites "Non"!
Et maintenant dites "Pourquoi pas?"
Merci
Je vais mieux
Il faut lire Shakespeare
C'était vraiment un idiot
Mais lisez Francis Picabia
Lisez Ribemont-Dessaignes
Lisez Tristan Tzara
Et vous ne lirez plus

SERNER

SERNER

C'est très bon de sentir d'où vient le vent en
mouillant son doigt.

163

Francis PICABIA.

NUESTRA SEÑORA DE LA PINTURA

El incensario de la misa mayor del lunes,
humea en la catedral semi-circular;
la arquitectura espiritual, magnífica belleza,
se alinea, savia de cemento armado de amianto o de yesca.
El Cristo se baña en cobalto bajo las bóvedas
con nervaduras de oro, los ángeles son las cometas
místicas.
Esta Catedral está impregnada del recuerdo de las
formas destinadas, y también de los colores magníficos.
Todo resplandece, centellea para permitir que las vírgenes
rocen la calle Madame
Sobre una mesa, sobre una silla, sobre un velador, sobre
una cama, sobre una playa, sobre un tejado, sobre un sillón, sobre
los retretes, el alma inmortal hace una pintura, una
literatura, una música, que se parece a una mesilla de noche.

FRANCIS PICABIA

P.S.

TODAS LAS MAÑANAS ME PONGO
MIS BOTINES.

NOTRE-DAME-DE-LA-PEINTURE



L'encensoir à la grand'messe du lundi,
fume dans la cathédrale semi-circulaire ;
l'architecture spirituelle, magnifique beauté,
s'aligne, sève en ciment armé d'amiante ou d'amadou.
Le Christ prend un bain dans le cobalt sous les voûtes
à nervures d'or ; les anges sont des cerfs-volants
mystiques.

Cette Cathédrale est imprégnée du souvenir des
formes destinées, et aussi de couleurs magnifiques
Tout rutil, étincèle pour permettre aux vierges
d'esquisser la rue Madame.

Sur une table, sur une chaise, sur un guéridon, sur
un lit, sur une plage, sur un toit, sur un fauteuil, sur
les cabinets, l'âme immortelle fait de la peinture, de la
littérature, de la musique, qui ressemblent à une table
de nuit.

FRANCIS PICABIA

P. S.

***TOUS LES MATINS J'ENFILE
MES BOTTINES***

Picabia tuerce destello metálico su pensamiento.

S. CHARCHOUNE

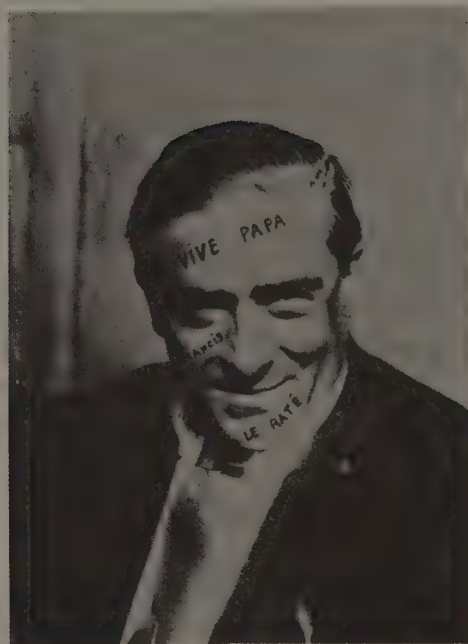
La maestra de pueblo es co
en forma de cisne que cost

M. B.

Francis canta el IC— muy alto. M. B.

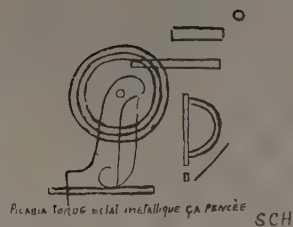
a Francis Picabia
Tristar

L'institutrice de campagne est comme l'autobus et toute une petite
garniture en cygne qui borderait la Seine. M. B.



à Francis Picabia

Tristan TŹARA



S. Charchoune

Francis chante le Coq — Aurie — haut. M. B.

Jean Cocteau me acusa de destruir, yo le acuso de estropearlo todo. Por ejemplo: en «Les Mariés de la Tour Eiffel» («Los Novios de la Torre Eiffel») lo único que ha conseguido con su espíritu parisino es estropear una serie de obras francesas que tenían el encanto de lo inventado. El Aduanero Rousseau, Delaunay, Cendrars, están deformados por el espíritu del Boulevard des Italiens. En cuanto a la música de los «Seis» es lamentable encontrar en ella influencias de un hombre cuyos métodos son la malicia...

Si me he decidido a escribir estas líneas es porque me resulta imposible dar mi opinión a espaldas de mis amigos, aunque yo también sea de París.

Los espejos deformantes son divertidos, pero nunca serán más que espejos.

Francis PICABIA

P. S.—Lo que prefiero en Cocteau, es él mismo, porque no me aburre.

[F. P.]

Me gustaría tocar en un piano que tuviera una cola muy gorda.

Erik SATIE

No es bonito hablar del nudo de la cuestión.

Erik SATIE

¿Seguirte a tu amueblado? Estás tan desamueblada.

Clément PANSAERS

LE PILHAOU THIBAUD
Suplemento ilustrado de «391»

El cubismo lo inventó Picasso y se ha convertido en una fabricación parisina. El dadaísmo lo inventaron Marcel Duchamp y Francis Picabia —Huelsembeck o Tzara encontraron la palabra Dadá— su espíritu se ha hecho parisino y berlinés. El espíritu «parisino», que no hay que confundir con el espíritu de París, consiste en una serie de fantasías exteriores y espirituales. Habita en personas a las «que no se la dan». Posee el secreto de transformar la achicoria en achicoria, las espinacas en espinacas y la mierda en caca. Evidentemente, la mierda y la caca son lo mismo, pero si se echa un poco de vaporizador de opopanax sobre la caca se transforma en un pastel de crema. A la condesa de Q... le encanta y se lo ofrece a sus invitados más selectos. Los invitados más selectos de la condesa de Q...

sen
y a lo mejor André Gide, que no se come el pastel de crema, pero se lo mete descuidadamente en el bolsillo donde se olvida de él y pronto se convierte en caca ilustrada por Roger de la Fresnaye.

FUNNY-GUY [F. P.]

SOBREENTENDIDO

He traído al mundo a un niño, es un golfo,
no tiene importancia.

Tendré un segundo hijo, será muy serio,
tampoco tendrá importancia.

He bailado sobre la acera, me he puesto el smoking para acostarme,
no tiene importancia.

He aplaudido a rabiar la idea de acusar a Barrès
no tenía importancia.

Pero los jóvenes DADAS como los llama Comoedia no han sido nada DADA con su ejecución de Barrès,
y eso es importante.

Han cometido un crimen contra el espíritu DADA al no ser DADA

eso podría no tener ninguna importancia
No pido que se les acuse

eso tiene tan poca importancia.

He comido mi piano y barnizado mis ideas,
realmente eso no tiene ninguna importancia.

Mis pies se han puesto a pensar y quieren que les tomen en serio, creo que eso tampoco tiene importancia.

Además DADA no tiene importancia porque yo soy TABU-DADA o DADA-TABU.

Jean CROTTI

PARDON !!!

Jean Cocteau m'accuse de détruire, moi, je l'accuse de tout abîmer ; ainsi :

Dans « *Les Mariés de la Tour Eiffel* », avec son esprit parisien, il n'a fait qu'abîmer des œuvres françaises qui avaient, elles, tout le charme de l'invention. Le Douanier-Rousseau, Delaunay, Cendrars, y sont déformés par l'esprit du boulevard des Italiens. Quant à la musique des « Six », il est regrettable d'y trouver l'influence d'un homme qui a pour moyens la malice....

Ce qui me décide à écrire ces lignes, c'est l'impossibilité que j'ai de donner mon opinion derrière le dos de mes amis, bien que je sois, moi aussi, de Paris.

Les glaces déformantes sont drôles mais ne seront jamais que des miroirs.

Francis PICABIA.

P.-S. — Ce que je préfère en Cocteau, c'est lui-même, parce qu'il ne m'embête pas.

F. P.

SOUS - ENTENDU

AU monde j'ai mis un enfant, c'est un voyou,
ça n'a pas d'importance.

Je ferai un deuxième enfant, il sera sérieux,
ça n'aura pas plus d'importance.

J'ai dansé sur le trottoir, j'ai mis mon smoking pour me coucher,
ça n'a pas d'importance.

J'ai applaudi des deux mains à l'idée de mettre en accusation
Farrès, ça n'avait pas d'importance.

Mais les jeunes DADAS, comme les appelle Comœdia, n'ont pas
été DADA du tout dans leur exécution de Barrès,
et cela a de l'importance.

Ils ont commis un crime contre l'esprit DADA en n'étant pas
DADA cela pourrait n'avoir aucune importance.

Je ne demande pas leur mise en accusation
cela a si peu d'importance.

J'ai mangé mon piano et verni mes idées
cela n'a vraiment aucune importance.

Mes pieds se sont mis à penser et veulent être pris au sérieux,
je crois que cela non plus n'a pas d'importance.

ET du reste DADA n'a plus d'importance puisque je suis
TABU-DADA ou DADA-TABU.

Jean CROTTI.

J'aimerais jouer avec un piano
qui aurait une grosse queue.

ERIK SATIE

Ce n'est pas beau de parler
du nœud de la question....

ERIK SATIE

Te suivre à ton garni ?

Tu es si dégarnie.

**CLÉMENT
PANSAERS**

Directeur

FUNNY-GUY

“391”

Le cubisme fut inventé par
Picasso, il est devenu une
fabrication parisienne.

Le dadaïsme fut inventé par

Marcel Duchamp et Francis Picabia

— Huelsebeck ou Tzara trouvèrent le

mot Dada — il est devenu esprit parisien et ber-

linois. L'esprit « parisien » qu'il ne faut pas con-

fondre avec l'esprit de Paris, consiste en fantaisies

extérieures et spirituelles ; il habite des gens auxquels

“ on ne la fait pas ! ” il possède le secret de transformer la

chicorée en chicorée, les épinards en épinards et la merde en

caca. Evidemment la merde et le caca c'est la même chose mais

un petit coup de vaporisateur à l'opoponax sur le caca transforme

ce caca en choux à la crème que madame la c^{tesse} Q. . . est

heureuse de manger et de faire manger à des invités de choix.

Ces invités de choix sont :

. et peut-être M. André Gide qui ne mange pas de choux à la

crème mais les glisse négligemment dans sa poche où il les oublie et où ils

redeviennent bientôt du caca illustré par Roger de la Fresnaye.

Funny-Guy.

POEMA DADAISTA

RUEDAS

A Francis Picabia, el mecánico.

Ondulaciones de las risas colores
en la pantalla pesadilla deliciosa.
la vida virador turbina
los instintos maquinistas
las palomas fijan la hora vertical
sobre el patinaje solar amores
cine de los sexos disfrazados
tubería tuerca de tornillo plástico
en el horizonte ebrio
ésta es la alegoría occidental
todo canta ama y vibra
los hombres de los bosques
Arp, Janco Haussmann
y tú Picabia
maquinista ciego
de las locomotoras huérfanas dadaistas
os saludo
silbido intermundial

GUILLERMO DE TORRE
Madrid, 1920

Adiós Dadá, mi único viaje

Jean Cocteau, el parisino

OBRA MAESTRA

Nunca he escrito para mí, nunca he pintado para mí, nunca he hecho nada para mí: mis libros son aventuras, mis cuadros también.

Molesto a los artistas porque no soy un artista, molesto a los pobres, molesto a los ricos, porque no soy ni pobre ni rico.

Mis metáforas, querido Jean, irritan a los que me rodean y mi «viva la virgen», escandaliza a los que no me rodean.

La gente de mundo, fíjate, se parecerá siempre a un Daguerrotipo ¡al modo en que Cyrano de Bergerac se parece a la música negra! En una palabra ¡la primera dificultad para vivir es que está uno siempre rodeado de dromedarios!

Todos nuestros enemigos hablan de Arte, de literatura o de antiliteratura, ¿te importa saber si tus obras son arte o anti-arte? ¡Lo único realmente feo es el arte y el anti-arte!

Dios creó al hombre y a la mujer. El hombre creó el talento. El talento me recuerda a Moisés. Sólo el Monte Sinaí percibió los rayos que rodeaban su rostro. El Monte Sinaí ha sido el único personaje con talento pues, al menos, nunca ha pedido conclusiones.

Los que han dado al infinito la dimensión de un metro se han equivocado: el infinito mide dos metros y medio.

Creo que todos los libros son bonitos, lo único que no me gusta de ellos es la encuadernación. El impresionismo es un marco-encuadernación como también lo son el cubismo y el dadaísmo y también el catolicismo, el protestantismo, el budismo, etcétera.

La mejor religión es la que no existe, un piso vacío siempre me resultará más simpático que cuando está habitado. La tierra es un piso esférico donde sólo debería de haber beduinos.

Nos pasamos la vida diciendo «llega usted pronto, llega usted tarde». En lo que a mí respecta, es muy sencillo, no llego. Quiero decir con eso que nunca he tenido premios en el colegio, que nunca he tenido las manos llenas de orgullo. Cual un mortal encantador me he embrutecido con la desesperación obscena de ver a mis amigos convertirse en oficiales de artillería; desde hace tres meses, no he tenido el valor de decirles que me aburren espantosamente.

Hoy disparan contra Barrès, mañana dispararán contra la estación de Saint-Lazare o contra los cargadores de les Halles; yo disparo al aire y las balas vuelven a caer en mi bolsillo en forma de chicle, de carpas fritas o de Rolls-Royces. La estupidez es igual que la inteligencia, se conserva en petacas de goma como el rapé y este tabaco, a pesar de ser muy fuerte ¡no puede hacer que los oficiales de artillería amigos míos estornuden!

Actualmente giro alrededor de la tierra y los astrónomos me contemplan con su catalejo avaro —esto es una explicación como otra cualquiera de eso que resulta tan difícil de decir cuando unos amigos te han invitado a su casa...

Funny GUY [F. P.]

*Sólo espero una cosa
temo esperarla*

SERNER

El azar es inmóvil. F.P.

A los que hablan a mis espaldas: mi culo les contempla G.F. [F. P.]

Poème Dadaïste

ROUES

à Francis Picabia le mécanicien

ondulations des rires couleurs
dans l'écran cauchemar délicieux
la vie tournevire turbine
les instincts machinistes
les colombes fixent l'heure verticale
sur le skating solaire amours
cinéma des sexes masqués
tuyau écrou de vis plastique
dans l'horizon enivré
voici l'allégorie occidentale
tout chante aime et vibre
les hommes des bois
Arp, Janco Haussmann
et toi Picabia
machiniste aveugle
des locomotives orphelines dadaïstes
je vous salue
sifflement intermondial.

GUILLERMO DE TORRE

Madrid, 1920.



Adieu Dada mon seul voyage

Jean Cocteau, le parisien.

CHEF = D'ŒUVRE

Je n'ai jamais écrit pour moi, je n'ai jamais peint pour moi, je n'ai jamais rien fait pour moi; mes livres sont des aventures, mes tableaux aussi.

Je déplaïs aux artistes parce que je ne suis pas un artiste, je déplaïs aux gens pauvres, je déplaïs aux gens riches, parce que je ne suis pas pauvre et parce que je ne suis pas riche!

Mes métaphores, mon cher Jean, irritent ceux qui m'entourent et mon « je m'enfoutisme » scandalise les gens qui ne m'entourent pas!

Les gens du monde, voyez-vous, ressembleront toujours à des Daguerrotypes à la façon dont Cyrano de Bergerac ressemble à la musique nègre! Bref, en un mot, la difficulté capitale pour vivre, c'est d'être toujours accompagné de dromadaires!

Tous nos ennemis parlent de l'Art, de la littérature ou de l'anti-littérature, vous inquiétez-vous de savoir si vos œuvres sont de l'art ou de l'anti-art? Les seules choses vraiment laides, n'est-ce pas, sont l'Art et l'anti-art!

Dieu créa l'homme et la femme, l'homme créa le génie. Le génie me fait songer à Moïse, les rayons qui entouraient sa face ne furent perçus que par le mont Sinaï. Le mont Sinaï seul fut un personnage de génie, lui, du moins, n'ayant jamais demandé de conclusions.

F. P. Ceux qui ont donné à l'infini la dimension d'un mètre se sont trompés : la dimension de l'infini est de deux mètres cinquante.

Je crois que tous les livres sont beaux, la seule chose qui me déplaît en eux, c'est la reliure. L'impressionnisme est un cadre-reliure comme le cubisme, le dadaïsme sont des cadres-reliures et de même le catholicisme, le protestantisme, le bouddhisme, etc.

La meilleure religion est celle qui n'existe pas, un appartement vide me sera toujours plus sympathique que lorsqu'il est habité. La terre est un appartement sphérique où il ne devrait y avoir que des bédouins.

On passe son temps à dire : « Vous êtes en avance, vous êtes en retard »; moi, c'est bien simple, je ne suis pas. Je veux dire par là que je n'ai jamais eu de prix au collège, que je n'ai jamais eu les mains pleines d'orgueil. Ainsi qu'un mortel charmant je me suis abruti de désespoir obscène en regardant mes amis devenir officiers d'artillerie; depuis trois mois, je n'ai pas eu le courage de leur dire qu'ils m'ennuient épouvantablement.

Aujourd'hui, ils tirent sur Barrès, demain ils tireront sur la gare Saint-Lazare ou sur les forts de la Halle, moi je tire en l'air et les balles retombent dans ma poche sous forme de chewing-gum, de carpes frites ou de Rolls-Royce. La bêtise, égale à l'intelligence, se conserve dans des blagues en caoutchouc, comme le tabac à priser et ce tabac-là, quoique très fort, ne peut faire éternuer mes amis officiers d'artillerie!

Actuellement je tourne autour de la terre et les astronomes me contemplent de leur longue-vue avare — ceci est une explication comme une autre, de ce qui est difficile à dire lorsque l'on est invité chez des amis...

Funny GUY.

*J'ai un seul espoir
je crains de l'avoir*

SERNER

EL PILHAOU-THIBAOU

Anexo de 391, el *Pilhaou-Thibaou* seguirá siendo único, éste es su primer y último número. Pilhaou representa la señal hecha a mano izquierda que, corroborada por Thibaou, señal hecha a mano derecha, indica que todo va bien. El cielo está hoy muy hermoso, me parece que vivo entre palmeras. Veinticinco grados a la sombra, llevo un traje blanco, mis zapatos amarillos están admirablemente lustrados; tengo mucho dinero en mi cartera, lo tengo gracias a que he vendido una colección de momias. ¡De pronto tengo el presentimiento de que Bérenger va a ser considerado el mayor poeta francés! Pero son las once y media, tengo que bañarme. He aquí lo que pienso mientras me baño.

Los cocodrilos son amigos míos, no hay cocodrilos modernos, tampoco los hay antiguos, lo sé porque soy hermano de las cerezas y de Dios. Dios me ha dicho que lo que más le gusta en la tierra son los cementerios y en los cementerios las malas hierbas que crecen entre las tumbas. El recuerdo de los muertos no es más que guano para cultivar geranios. Dios garantiza al Père-Lachaise el enfriamiento central. Mediodía, ya es hora de salir del baño, se está enfriando. Mi nariz se alarga en el agua, nuestra nariz es el cementerio de millares de animales, por tanto, si tenéis corazón, no respiréis, pero sólo tenéis corazón para lo que ven vuestros ojos; el corazón representa el principio de los paseos, pero vosotros no salís nunca, todos sois hijos y nietos de tenderos y vivís para vosotros mismos, metidos en vuestro egoísmo como en una tienda. ¿No os dais cuenta de que eso a lo que llamáis vuestra personalidad no es más que una mala digestión que os está intoxicando y que estáis contagiando vuestras náuseas a vuestros amigos? Una vez, alguien, muy ufano, alardeaba de haber alcanzado el egoísmo máximo; le mostré a mi perro Zizi y le asegure que era aún más egoísta que él; a mi entender las personas que están más cerca de los animales también son las que están más cerca del egoísmo perfecto. Lo que consideráis «temperamento» es tan sólo una enfermedad que sería mejor intentar curar que exaltar. El esnobismo compra pedacitos de esa clase de enfermedades con la esperanza de que se convertirán en un buen negocio. En cuanto a las personas supuestamente serias, están inmunizadas por la muerte (¿qué muerte? La muerte verde, azul, rosa o la muerte del héroe (¡bonito traje!) o la muerte del poeta «mientras escribía sus versos más hermosos»). Entonces, ¿qué queda?, por un lado, las enfermedades contagiosas; por el otro, la muerte. La verdad, sólo Nerón tiene algún interés, ése sí que era un condenado Dada, tan egoísta como mi amigo, es verdad, ¡pero al menos no parecía recién salido de un frasco de alcohol como casi todos los pequeños dadás del Certá! ¡Para iluminar al mundo hay que subir a los faros! Yo he instalado un gallinero en un faro y no por ello he perdido el sentido.

En Nueva York, la estatua de la libertad ilumina al mundo, esa mujer ha venido de Europa y no sabe lo que hace. Me he subido a su cabeza y la he maquillado de viejo general, ha parecido gustarle pero por poco tiempo, pidió un collar de perlas; como no había perlas lo suficientemente gordas, el collar se lo hice con los globos del Louvre.

FUNNY GUY

A Francis Picabia le gustaría ser emperador romano, ¿por qué? porque no lo es; si lo fuera querría ser Dios Padre, ¿por qué? Porque no lo sería. Si lo fuera, querría ser... Francis Picabia.

G. VERLY

Cuanto más gustamos, más disgustamos. I. P.

LE PILHAOU-THIBAOU

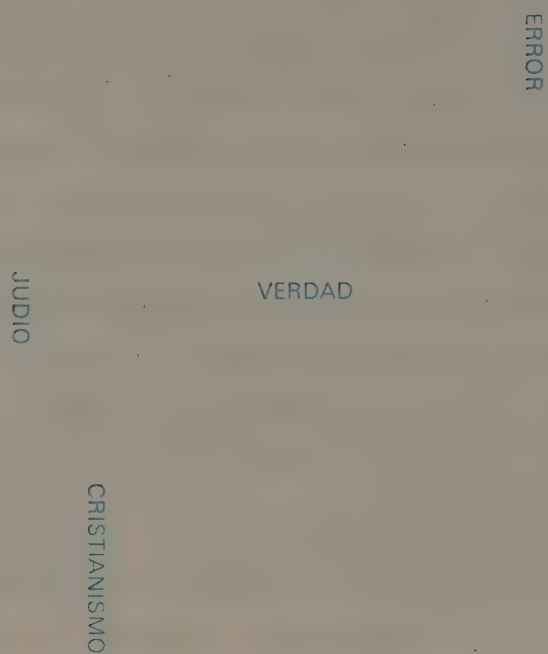
Annexe de « 391 », le « Pilhaou-Thibaou » demeurera unique, c'est ici son premier et dernier numéro. Pilhaou représente le signe fait à main gauche, lequel étant confirmé par Thibaou, signe fait à main droite, indique que tout va bien. Ainsi le ciel est beau aujourd'hui, j'ai l'impression de vivre au milieu des palmiers, il fait vingt-cinq degrés à l'ombre, je suis vêtu d'un costume blanc, chaussé de souliers jaunes admirablement cirés ; j'ai beaucoup d'argent dans mon portefeuille, cet argent me vient d'une collection de momies que j'ai vendue. J'ai tout à coup le pressentiment que Bérenger sera considéré comme le plus grand poète français ! Mais il est 11 h. 1/2, il faut que j'aille prendre mon bain. Pensées pendant le bain :

Les crocodiles sont mes amis, il n'y a pas de crocodiles modernes, pas plus qu'il n'y en a d'anciens, je sais cela parce que je suis le frère des cerises et de Dieu. Dieu m'a dit que ce qu'il aimait le plus sur la terre ce sont les cimetières et dans les cimetières les mauvaises herbes qui poussent sur les tombes. Le souvenir des morts n'est que du guano pour la culture des géraniums. Dieu garantit au Père-Lachaise le refroidissement central. Midi : il est temps de sortir de ce bain, il devient complètement froid. Mon nez s'allonge dans l'eau, notre nez est le cimetière de milliers d'animaux, donc ne respirez pas si vous avez du cœur, mais vous n'avez de cœur que pour ce que votre œil voit ; le cœur représente le début des promenades, or vous ne sortez jamais, vous êtes tous fils et petit-fils de boutiquiers et vous vivez pour vous, dans votre égoïsme comme dans une boutique. Ne sentez-vous pas que ce que vous nommez votre personnalité n'est qu'une mauvaise digestion qui vous empoisonne et que vous communiquez vos nausées à vos amis ? Un homme se vantait un jour à moi avec beaucoup d'orgueil, prétendant qu'il atteignait au plus grand égoïsme, je lui montrai mon petit chien Zizi et je pus lui assurer que celui-ci était encore plus égoïste que lui ; à mon avis ce sont les êtres les plus proches des animaux qui sont aussi les plus près du parfait égoïsme. Ce que vous prenez pour des « tempéraments » ne sont que des maladies qu'il vaudrait mieux tâcher de guérir que d'exalter. Le snobisme achète des petits morceaux de ces maladies-là dans l'espoir qu'elles deviendront de bonnes affaires. Quant aux gens soi-disant sérieux ils sont aseptisés par la mort, et quelle mort ! La mort verte, bleue, rose, ou la mort en héros (très joli costume !) ou la mort du poète « au moment où il produisait ses plus beaux vers ». Alors que reste-t-il ? d'un côté des maladies contagieuses, de l'autre la mort ! Je ne vois vraiment que Néron qui présente quelque intérêt, celui-là était un sacré Dada, aussi égoïste que mon ami, c'est vrai, mais du moins, lui, n'avait pas l'air de sortir d'un bocal d'alcool comme la plupart des petits Dadas de chez Certa ! Il faut monter sur les phares pour éclairer le monde ! Moi, j'ai installé une basse-cour sur un phare et je n'ai pas perdu l'esprit pour cela.

A New-York la statue de la Liberté éclaire le monde, cette femme vient d'Europe et ne sait ce qu'elle fait, je suis monté sur sa tête et l'ai maquillée en vieux général, elle en parut satisfaite mais cela dura peu, elle demandait un collier de perles ; n'en ayant pas d'assez grosses je lui fis ce collier avec des ballons du Louvre.

FUNNY GUY.

MONUMENTO A LA ESTUPIDEZ LATINA



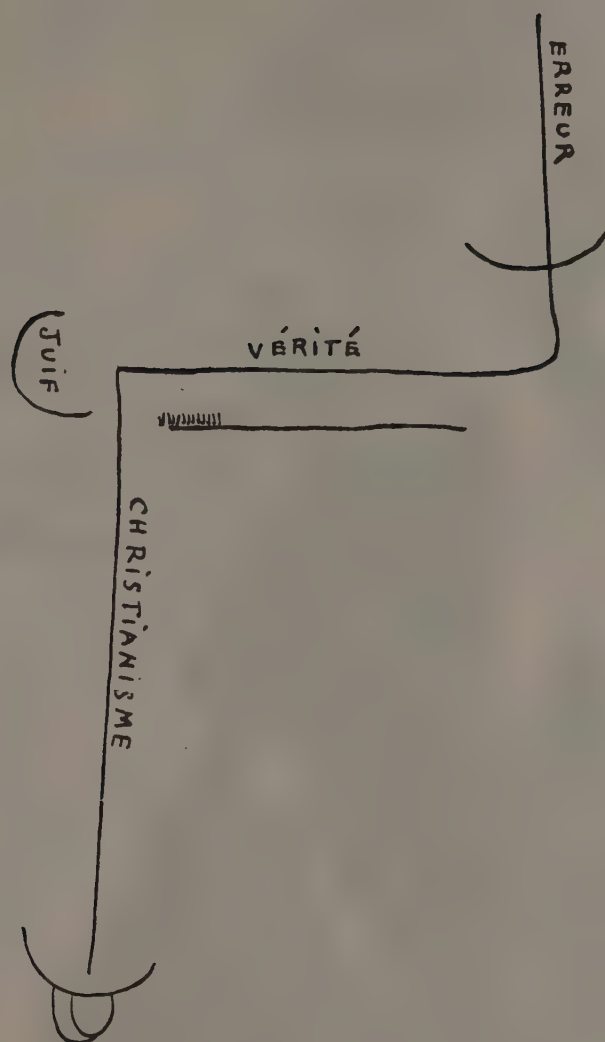
«391»
El Pilhaou-Thibaou

Precio: 5 francos

Paris, 10 de julio de 1921

GERENTE: PIERRE DE MASSOT

MONUMENT A LA BÊTISE LATINE



“ 391 ” Le Pilhaou-Thibaou

Prix : 5 francs

Paris, 10 Juillet 1921

GÉRANT : PIERRE DE MASSOT

Le Pilhaou Thibaou. *Idem.* Pág. 16



FRANCIS PICABIA

mai 1924



FRANCIS PICABIA

HIPERTROFIA POETICA

El perro se ha ido de casa, pero mis padres están enfermos.
El piano está desafinado, pero mi tío ha perdido su pañuelo.
La plata ya está limpia, pero no queda mermelada.
El pescado está fresco, pero mi tía tiene un ojo malo.
Se debe decir los retretes están en la casa y no la casa está en los retretes.
La soberbia criada acaba de llegar, pero mi padre no ha sido nombrado ministro.
El barco no está reparado y la bicicleta está en el lago.
Las lentejas están frías, pero yo estoy sin calzoncillos.

TABACO

El Armario es el arte de decir el arte.
La piscina ha hecho pis sobre Passy.
El taburete es tabaco como cuadro.
El puerro es pelo de estufa.
La hierba es hermética en Erblay.
La silla de roble es robusta.
El reloj de pared del pantalón pende del pavón.
La rata sotana sonríe bajo la mesa.
La fotografía folicularia es una perdularia
El tapiz tapiza el pis del lapis
La glicina se ha deslizado en la glicerina

HIPERPOESIA TROFICA

Mamá ha vaciado la cisterna del retrete, pero ha llenado el vaso de los dientes.
El vaso de los dientes es rosa, pero papá ya no está estreñado.
El niño está estreñado, pero el reloj de pared es exacto.
El reloj de pared está estreñado, pero el niño se ha retrasado.
El retraso del tren me aburre, pero el aeroplano circula.
El aeroplano está arriba y el guardia urbano mantiene a la muchedumbre.
La muchedumbre es negra, pero yo me voy de viaje.
Natán atiende tanto tiempo tentando tantas tías... para huir. . .
Tú, en el té, tus ateas tetas... de color verde.

Cattawi-Menasse [F. P.]



FRANCIS PICABIA
Superréaliste

HYPERPOÉSIE TROPHIQUE

Maman a vidé la fosse d'aisances, mais elle a rempli le verre à dents.

Le verre à dents est rose, mais papa n'est plus constipé.

L'enfant est constipé, mais la pendule est juste.

La pendule est constipée, mais l'enfant est en retard.

Le retard du train m'ennuie, mais l'aéroplane circule.

L'aéroplane est haut et le sergent de ville maintient la foule.

La foule est noire, mais je vais partir en voyage.

Nathan n'attend tant de temps tentant tant de tantes.....à fuir.

té, au thé, tes tétés athés..... de couleur verte.

Cattawi-Menasse

HYPERTROPHIE POÉTIQUE

Le chien a quitté la maison, mais mes parents sont malades.

Le piano est désaccordé, mais mon oncle a perdu son mouchoir.

L'argenterie est terminée, mais il ne reste plus de confiture.

Le poisson est frais, mais ma tante a mal l'œil.

Il faut dire les cabinets sont dans la maison et non pas la maison est dans les cabinets.

La superbe bonne vient d'arriver, mais mon père n'a pas été nommé ministre.

Le bateau n'est pas réparé et la bicyclette est dans le lac.

Les lentilles sont froides, mais je n'ai pas mon caleçon.

TABAC

L'Armoire est l'ard de dire l'art.

La piscine a pissé sur Passy.

Le tabouret est tabac comme tableau.

Le poireau est poil à poêle.

L'herbe est hermétique à Erblay.

La chaise en chêne est chère.

La pendule pantalon pend du paon.

La souris soutane sourit sous la table.

La photographie folliculaire est folatre.

Le tapis tapisse la pisse du tapir lazuli.

La glycine a glissé dans la glycérine.



Depositarlo: El gerente: Pierre de ...
Calle Petits Champs, 82. Paris.

Pria 5^{me} (Paris)



Dépositaire : Le gérant : Pierre de Massot
82, rue des petits champs, Paris.

N° 17
Juin 1924

CUADERNOS DE UN MAMIFERO

Cocteau tiene mil veces razón: —¡Basta ya de escándalos! —ha dicho... Efectivamente, los escándalos son demasiado escandalosos & escandalizan a todo el mundo. Por eso a sus acólitos Laloy & Auric les aconseja que eviten cualquier escándalo, aunque sea ínfimo, incoloro & invisible.

Porque conforme se va teniendo más edad (cuarenta años) va uno haciéndose más serio —muy serio... tremendamente serio— grave (& *bastante bajo*). Es lo que le está pasando a Cocteau: está echando barriga (*moralmente, por supuesto*)... ¡Caray!, cuánto se cambia... Cuarentena diabólica, ¿adónde nos llevas...?

Todo esto me hace pensar & me pone melancólico & misántropo... Sí...

Cuanta falta me hacen esos consejos (*de familia*)... ¿Es que nunca voy a intentar seguirlos..., ni siquiera de lejos...?

¿A qué en eso Cocteau no nos está dando un buen ejemplo? Ha renunciado a las pompas de este siglo —ya sean aspirantes o expirantes (*si me atrevo a decirlo*). Sí... Imitémosle... no lo dudemos: aspiremos & expiremos nuestras pompas. No repompeemos más. ¿Qué trabajo nos cuesta?

En las *Nouvelles littéraires*, el querido Auric se refiere a mí como a ese «notario normando», como a ese «farmacéutico del extrarradio», como al «ciudadano Satie» (*del Soviet de Arcueil*)...

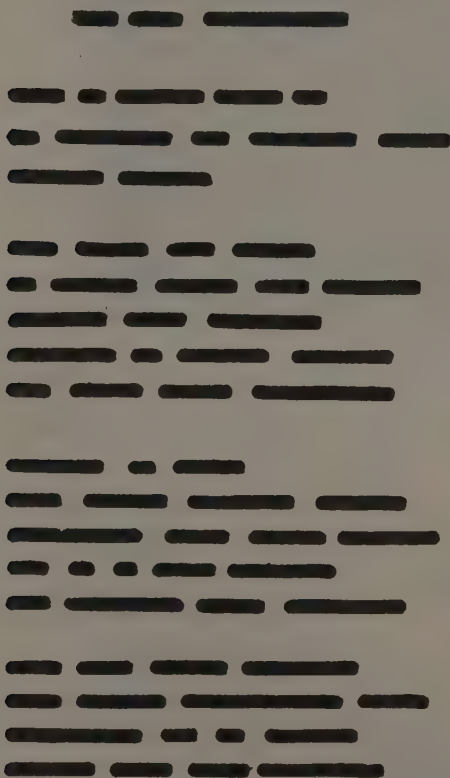
Muy bien, amiguito... que siga así, que se *relaloyse* de arriba abajo... Después ya veremos. Sí.

¿Cuál es mi crimen? Que no me gustan sus *Fâcheux* «retapés» & «truqués»... Los que me dicen que ese lamentado amigo sólo es un don nadie exageran, es simplemente un Auric (Georges) —lo cual es más que suficiente para un hombre (?) solo.

ERIK SATIE



FRANCIS PICABIA



MAN RAY
Paris, Mai 1924

CAHIERS D'UN MAMMIFÈRE

Cocteau a mille fois raison : — « Plus de scandale », dit-il...

En effet, les scandales sont trop scandaleux & scandalisent tout le monde. Aussi conseille-t-il à ses acolytes Laloy & Auric d'éviter tout scandale — même infime, incolore & invisible.

Car en prenant de l'âge (40 ans), on devient sérieux — très sérieux,.... fortement sérieux — grave (& assez bas). C'est ce qui arrive à Cocteau : il prend du ventre (moralement, bien entendu).... Comme on change, tout de même !..... Quarantaine diabolique, où nous mènes-tu ?...

...
Tout cela me fait songer, & me rend mélancolique & misanthro-
pique.... Oui...

Combien ai-je besoin de tels conseils (de famille) !... Ne vais-je pas m'exercer à les suivre ?... même d'un peu loin ?...

Là, Cocteau ne nous donne-t-il pas un bel exemple ? Il renonce aux pompes du siècle — qu'elles soient aspirantes ou refoulantes (si j'ose dire). Oui... Faisons de même; n'hésitons pas : aspirons & refoulons nos pompes. Ne repompons plus. Qu'est-ce que nous risquons ?

...
Dans les « Nouvelles Littéraires », ce cher Auric me traite de « notaire normand », de « pharmacien de banlieue », de « citoyen Satie » (du Soviet d'Arcueil)....

Très bien, mon petit ami... Qu'il continue; qu'il se « relaloyse » de fond en comble... Après, on verra. Oui.

Mon crime ? Je n'aime pas ses Fâcheux « retapés » & « truqués ».... Ceux qui me disent que ce regretté ami n'est qu'un « plat pied », exagèrent ; il n'est, très simplement, qu'un Auric (Georges) — ce qui est déjà trop suffisant pour un homme (?) seul.

ERIK SATIE

Próxima aparición en febrero de 1925

PIERRE DE MASSOT

SIN ROPA INTERIOR DE SEDA

Con un prólogo de Parisys

20 ejemplares fuera de comercio

Próxima temporada

RELAX
(descanso)

Ballet

de ERIK SATIE y FRANCIS PICABIA

Próximamente

En la casa de

M. Pierre ROCHE

99, Boulevard Arago, 99

EXPOSICION

DE LAS OBRAS DE

KIKI



Pour paraître en Février 1925

PIERRE DE MASSOT

SANS DESSOUS DE SOIE

Avec une Préface de PARISYS

20 Exemplaires hors Commerce

SAISON PROCHAINE

RELÂCHE

BALLET

d'ÉRIK SATIE et FRANCIS PICABIA

Prochainement

Chez

M. PIERRE ROCHÉ

99, Boulevard Arago, 99

EXPOSITION

DES ŒUVRES DE

KIKI

ULTIMA HORA

La verdad es que podría uno morir de risa leyendo el artículo de Maurice Martin du Gard publicado en *Les Nouvelles Littéraires*—evidentemente reirse ya es algo—pero, o Maurice Martin du Gard no sabe nada o ese artículo lo ha escrito André Breton, que es lo que me parece más probable; el que mi nombre fuera seguido del calificativo de artista pintor, demuestra que Breton pretende que se olvide lo que escribí en el *Camera Work* de Nueva York en 1914: *Le portrait de Stieglitz (El retrato de Stieglitz)*. *La fille née sans Mère* (La niña que nació sin Madre) y *Ateliers platoniques* en 1917. Por su parte Tzara escribía en Suiza unas obras muy personales en las que Breton ha bebido sin escrúpulos, mientras se postraba a los pies de Gide y coqueteaba con Blaise Cendrars. Breton, intenta zanjar el asunto Dadá de la manera más ventajosa para él y sobre todo la menos molesta. Vaché es un gran hombre, pero está muerto... Las obras de los señores Breton y ¿cómo se llama? Philippe Coupeaux, creo, son una pobre imitación de Dadá y su surrealismo es exactamente del mismo tipo.

André Breton me recuerda a Lucien Guitry interpretando una obra de Bernstein. Posiblemente es tan buen actor como Guitry pero está mucho más pasado de moda.

Maurice Martin du Gard, usted considera a André Breton un hombre superior a Dermée y Birot, por supuesto, si a usted le gusta el teatro, no insisto, pero le tengo que decir que por ejemplo Birot, a quien conozco desde hace bastante tiempo, me ha expresado a menudo ideas nuevas y tiene a su favor hallazgos cinematográficos realmente muy curiosos; en cuanto a Dermée hay que ser menos superficial de lo que es usted para darse cuenta de que no es un actor sino un hombre que permanece con sencillez en la vida, esto es lo que me parece más interesante. El surrealismo de Yvan Goll está relacionado con el cubismo, el de Breton no es más que Dadá disfrazado de globo-anuncio de la firma Breton y Cía.

Maurice Martin du Gard, delante de mí André Breton le ha llamado a usted varias veces idiota y ha dicho que su periódico es una estupidez. Ahora está ante usted con el sombrero en la mano y los labios llenos de buenas palabras y usted se lo ha creído, todos los que podían tener alguna duda sobre Breton se lo agradecen. Breton es un actor que quiere desempeñar los primeros papeles en el teatro de los ilusionistas ¡y no es más que un Robert Houdin para hoteles de provincial!

(Continuará si fuere necesario).

Francis PICABIA
Organizador del surrealismo de André BRETON

Los idiotas piensan que la memoria forma parte del conocimiento y de la vida.

Hay que hacer algo pero no pensar en hacer algo.

Acabo de encontrarme con Robert Desnos quien me ha asegurado que Breton no tiene nada que ver con el artículo de *Les Nouvelles Littéraires*, quiero creerle y por eso publico aquí una carta dirigida por Breton a Desnos a propósito de ese artículo.

11 de octubre de 1924.

Querido Robert Desnos:

Creo que no necesito decirle que soy totalmente ajeno al artículo de *Les Nouvelles Littéraires*, en la primera parte de la frase que le concierne, ¿Quién habrá podido sugerirle a Martin du Gard? Si considera usted que es procedente y que en alguna ocasión no me he expresado con claridad a este respecto, estoy dispuesto a redactar algunas palabras de rectificación.

Su amigo, André Breton.

De los «huevos duros» salen los polluelos: le deseo, querido Breton, que no se sienta muy decepcionado con la cría de sus nidadas.

Los vicios son dignos, las virtudes indignas. Los jefes siempre son maleducados.

OPINIONS ET PORTRAITS

Vraiment on pourrait mourir de rire en lisant l'article de M. Maurice Martin du Gard, paru dans *Les Nouvelles Littéraires* — évidemment rire c'est quelque chose — mais, ou M. Maurice Martin du Gard n'est au courant de rien, ou cet article a été écrit par André Breton et c'est encore ce qui me semble le plus probable; le fait même d'y avoir accompagné mon nom du qualificatif d'artiste peintre, prouve que Breton cherche à faire oublier ce que j'ai écrit dans le *Camera Work* paru à New-York en 1914 : *Le Portrait de Stieglitz, La Fille née sans Mère* et *Rateleurs platoniques* en 1917. Quant à Tzara, il écrivait en Suisse des œuvres extrêmement personnelles où Breton a puisé sans scrupules, pendant que d'autre part il se prosternait aux pieds de Gide et faisait des avances à Blaise Cendrars. L'affaire Dada il cherche à l'arranger de la façon la plus avantageuse pour lui et surtout la moins gênante; Vaché est un grand homme mais il est mort... Les œuvres de Messieurs Breton et, comment dites-vous? Philippe Coupeaux, je crois, sont une pauvre imitation de Dada et leur surréalisme est exactement du même ordre.

André Breton me fait penser à Lucien Guitry jouant une pièce de Bernstein; il est certainement aussi bon acteur, mais plus démodé que Guitry.

Monsieur Maurice Martin du Gard, vous tenez André Breton pour un homme d'une classe supérieure à celle de Dermée et Birot, si vous aimez le théâtre, évidemment, je n'insiste pas, mais il me faut bien vous dire que Birot, par exemple, que je connais depuis longtemps, m'a souvent exprimé des idées nouvelles, et, qu'il a à son actif des inventions cinématographiques extrêmement curieuses; quant à

Dermée il faut être moins superficiel que vous ne l'êtes pour s'apercevoir que ce n'est pas un acteur, mais un homme qui reste avec simplicité dans la vie, c'est ce qui m'intéresse le plus. Le surréalisme d'Yvan Goll se rapporte au cubisme, celui de Breton c'est tout simplement Dada travesti en ballon réclame pour la maison Breton et C^{ie}.

Maurice Martin du Gard, André Breton plusieurs fois devant moi vous a traité d'idiot et déclarait que votre journal était imbécile. Il entre maintenant chez vous chapeau bas avec les plus belles phrases de politesse sur les lèvres, vous vous y êtes laissé prendre, c'est un grand service que vous avez rendu à tous les hommes qui pouvaient avoir quelques doutes sur Breton; Breton est un acteur qui veut tous les premiers rôles au théâtre des illusionnistes, et ce n'est qu'un Robert Houdin pour hôtels de province!

(A suivre et le besoin s'en fait sentir)

Francis PICABIA

Metteur en scène du surréalisme d'André BRETON.

DERNIÈRE HEURE :

Je viens de rencontrer Robert Desnos il m'a affirmé que Breton n'était pour rien dans l'article des *Nouvelles Littéraires*, je ne demande qu'à le croire et je publie ici une lettre adressée par Breton à Desnos à propos de cet article :

Mon cher Robert Desnos,

Est-il besoin de vous dire que je suis tout-à-fait étranger, dans l'article des *Nouvelles Littéraires*, au premier membre de la phrase qui vous concerne? Qui a pu le suggérer à Martin du Gard? Si vous estimez qu'il y a lien, et qu'en toute occasion je ne me suis pas exprimé nettement à ce sujet, je suis prêt à adresser quelques lignes de rectification.

Votre ami, André BRETON.

Des "œufs durs" sortent des poussins, je vous souhaite mon cher Breton de n'avoir pas trop de déception dans l'élevage de vos couvées.

11 Octobre 1924.

CANIBAL

CANNIBALE

Cubierta de Cannibale, núm. 1. París, 25 de abril de 1920

CUADRO DADA

Retrato de Cézanne.

Retrato de Rembrandt.

Retrato de Renoir

Naturalezas muertas.

CARNET DEL DOCTOR AÏSEN [F. P.]

Marcel Boulanger sigue siendo el supernumerario de Santa Genoveva.

H. L. Lenormand (neurólogo) está afectado de sabiduría precoz.

Metzinger es un bonito ruiseñor mecánico.

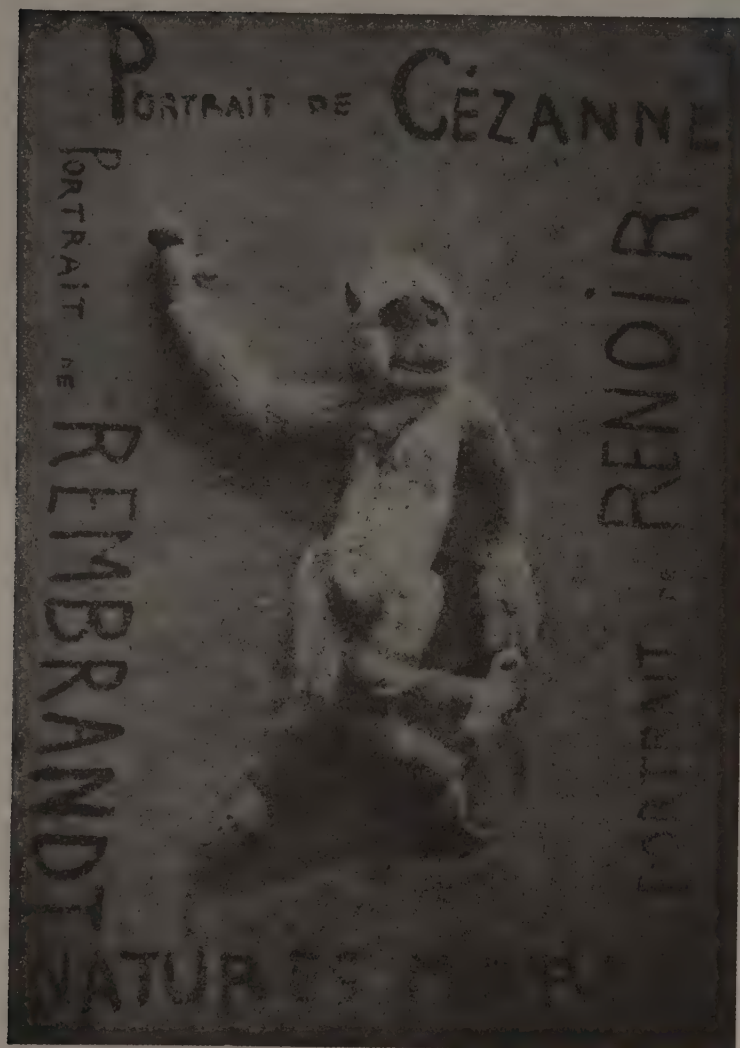
El cubismo ¿es un arte español o francés? contestar a «*Sans Pareil*».

Tristan Tzara se ha roto una costilla porque tenía mucha prisa en ver a Houdini. Al salir del espectáculo me ha asegurado que él es el único hombre que no es pederasta.

Ribemont-Desaignes, llamado «el otro», ha enfermado de risa al leer el último artículo de Pinturricchio en el *Carnet*.

Edgard Varèse hace cine. Actualmente está rodando una película dadá.

TABLEAU DADA



Francis PICABIA.

Carnet du Docteur Aïsen

Marcel Boulenger est toujours le surnuméraire de Sainte-Geneviève.

H.-L. Lenormand (neurologue) est atteint de sagesse précoce.

Metzinger est un joli rossignol mécanique.

Le cubisme est-il un art espagnol ou français ? répondre au " Sans Pareil ".

Tristan Tzara s'est cassé une côte, trop pressé d'aller voir Houdini. A la sortie du spectacle il m'a affirmé être le seul homme qui ne soit pas pédéraste—

Ribemont-Dessaignes dit " l'autre ", a été malade de rire en lisant le dernier article de Pinturricchio dans le Carnet.

Edgar Varèse fait du cinéma. Il tourne actuellement un film dada.

DIBUJO DADA

CARNET DEL CUCULIN [F. P.]

Los literarios y pintores cubistas quieren ser serios, por eso piensan en la gran belleza de los edificios americanos, los «rascacielos». En Francia hay una fruta a la que llaman «rascaculos».

Uno de nuestros amigos a quien he preguntado por Picasso me ha declarado que estaba en su despacho, cosa que puede ser cierta.

Marcel Duchamp está mucho mejor, bebe aceite de hígado de bacalao; en América hay muchas mujeres y poco whisky.

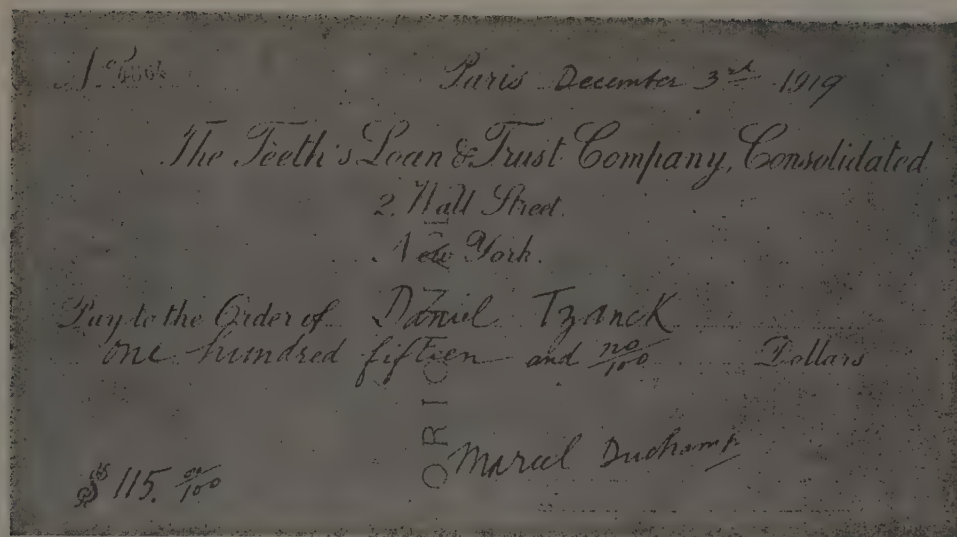
La *Nouvelle Revue Française* me recuerda a un sanatorio cuyos huéspedes si no se mueren, salen idiotas.

Jacques-Emile Blanche es un viejo pintor pero un joven cerebro.

Picabia me ha dicho que encontraba que la pintura de Segonzac y de Moreau estaba «muy bien», lo que hace la amistad!

¡Albert Gleizes es un fanfarrón!

DESSIN DADA



Marcel DUCHAMP.

Carnet du Cuculin

Les littérateurs et peintres cubistes veulent être sérieux, pour cela ils pensent à la grande beauté des édifices américains "gratte-ciel". Il y a en France des fruits qui s'appellent "gratte-culs"

Un de nos amis à qui je demandais des nouvelles de Picasso, m'a déclaré qu'il était dans son bureau, c'est peut-être vrai.

Marcel Duchamp va mieux, il boit de l'huile de foie de morue ; il y a beaucoup de femmes en Amérique et peu de whisky.

La nouvelle Revue Française me fait penser à une maison de santé dont les pensionnaires s'ils n'y meurent pas, ne peuvent sortir qu'idiots —

Jacques-Emile Blanche est un vieux peintre, mais un jeune cerveau.

Picabia m'a dit qu'il trouvait la peinture de Segonzac et de Moreau "Très bien", ce que fait tout de même l'amitié ! —

Albert Gleizes est un bourreur de crânes !

MERCER 85 HP

Los dos exhibicionistas intoxicados
por el abuso del automóvil

(*Le Populaire*, 17 de mayo de 1920)

Señores revolucionarios, vuestras ideas son tan estrechas
como las de un pequeño burgués de Besançon

Francis Picabia.

MERCER 85 HP



Les 2 exhibitionnistes intoxiqués
par l'abus de l'automobile

(*Le Populaire*. — 17 mai 1920)

Messieurs les révolutionnaires vous avez les idées
aussi étroites que celles d'un petit bourgeois de
Besançon.

Francis PICABIA.

Cannibale, núm. 2. París, 25 de mayo de 1920. Pág. 3. (En la fotografía, F. P. y Tristan Tzara)

«EL ASUNTO DADA»

No nos asombra nada que haya escrito «El asunto Dadá». Para ese señor todo son asuntos.

En España, durante la guerra, quería nacionalizarse alemán, pero su mujer, más perspicaz, le aconsejó que esperara...

Hoy es socialista, revolucionario de tres al cuarto, reniega de su familia pequeñoburguesa de Courbevoie, pero le parece bastante cómodo haberse casado con la gran burguesía Dadá, con la que ni siquiera es capaz de tener hijos. ¿Para qué le sirve su aparato sexual, como él lo llama con tanta elegancia? ¡Sin dudar, para construir cubismo acuático! Es usted un gran constructor, señor jefe del cubismo, pero sus fanfarronadas sólo afectan a los imbéciles.

FRANCIS PICABIA
el intoxicado

“L’Affaire Dada”

Ça ne nous étonne pas qu’il ait écrit “ l’Affaire Dada ”. Tout est affaires pour ce Monsieur !

Pendant la guerre, étant en Espagne, il voulait se faire naturaliser Allemand, c’est sa femme, plus clairvoyante, qui lui donna le conseil d’attendre.....

Aujourd’hui, socialiste révolutionnaire à la mie de pain, il renie sa famille, petite bourgeoisie de Courbevoie, mais trouve assez commode d’avoir épousé la Grande bourgeoisie Dada, avec laquelle il n’est pas même capable de faire des enfants !

Son appareil sexuel, ainsi qu’il le nomme si élégamment, à quoi peut-il bien lui servir ? Sans nul doute à construire du cubisme aquatique !

Vous êtes un grand constructeur, Monsieur le chef du cubisme, ~~c’est une erreur, le laisser tel que,~~ mais votre bourrage de crânes ne prend qu’auprès des imbéciles.

Francis PICABIA

l’intoxiqué

CATALOGO DE OBRAS EXPUESTAS

- 1 **PAYSAGE, 1895 (Paisaje)**
Oleo/lienzo. 24 × 35 cm.
Fir. a. l.: F. P.; fech.: 1895
Col. Mm. Trens, Museo de Vilafranca
Vilafranca del Penedés (Barcelona)
- 2 **LES TOITS DE PARIS, 1900 (Los tejados de París)**
Oleo/lienzo. 24 × 43 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia/1900
Col. particular. Francia
- 3 **CHEMIN DE SABLONS, 1904 (Camino de Sablons)**
Oleo/lienzo. 62 × 71 cm.
Col. The Hon. David and Mrs. Montagu. Londres
- 4 **EFFETS DE SOLEIL SUR LE BORD DU LOING, 1904 (Efectos de sol en la orilla del Loing)**
Oleo/lienzo. 215 × 285 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia, 1904
Col. Didier Imbert Fine Art. París
- 5 **BORDS DU LOING, 1905 (Orillas del Loing)**
Oleo/lienzo. 73,6 × 92,7 cm.
Fir. y fech. a. l.: Picabia 1905
Philadelphia Museum of Art. The Gertrude Schemm Binder Collection
- 6 **NOTRE-DAME, LE MATIN, 1906 (Notre-Dame, por la mañana)**
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1906
Col. particular. París
- 7 **VACHES DANS LES PLAINS DE NORMANDIE, 1905 (Vacas en los llanos de Normandía)**
Oleo/lienzo. 49 × 64 cm.
Fir. a. l.: Picabia
Col. The Hon. David and Mrs. Montagu. Londres
- 8 **PÉNICHE AU BORD DU LOING DE NEMOURS, 1906 (Barcaza a la orilla del Loing de Nemours)**
Oleo/lienzo. 79 × 82 cm.
Col. The Hon. David and Mrs. Montagu. Londres
- 9 **PAYSAGE, 1906 (Paisaje)**
Oleo/lienzo. 70 × 100 cm.
Col. particular. Barcelona
- 10 **PORTRAIT DE MISTINGUETT, h. 1908-1911 (Retrato de Mistinguett)**
Oleo/lienzo. 60 × 49,8 cm.
Fir. y fech. a. M.: Francis Picabia 1917
Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York
- 11 **DESSIN ABSTRAIT, 1908-9 (Dibujo abstracto)**
Dibujo/papel. 23 × 31 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. a. l.: ICABIA
Col. particular. París
- 12 **PAYSAGE, 1908-9 (Paisaje)**
Dibujo/papel. 17,5 × 25 cm.
Fir. y fech. a. l.: Picabia, 1908
Col. Rolf Nahr. Dusseldorf
- 13 **PAYSAGE, 1909 (Paisaje)**
Lápiz color. 26,5 × 32,5 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia 1909
Galerie d'Art Contemporain. París
- 14 **PAYSAGE, 1909 (Paisaje)**
Lápiz color. 26,5 × 33,5 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia 1909
Galerie d'Art Contemporain. París
- 15 **PAYSAGE, 1909 (Paisaje)**
Lápiz color. 26,5 × 33,5 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia 1909
Galerie d'Art Contemporain. París
- 16 **PAYSAGE, 1909 (Paisaje)**
Lápiz color. 19,5 × 23,5 cm.
Fir. y fech. a. l.: Picabia 1909
Galerie d'Art Contemporain. París
- 17 **LE TORRENT, 1909 (El torrente)**
Oleo/lienzo. 73,5 × 92,5 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Galerie d'Art Contemporain. París
- 18 **PAYSAGE, 1910 (Paisaje)**
Oleo/lienzo. 54,5 × 63,5 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia, 1910
Dedic. a. D.: à Lenanti/amical souvenir/1910
Col. Sra. Fleiss. París
- 19 **PAYSAGE JURA, 1910 (Paisaje del Jura)**
Oleo/lienzo. 73 × 92 cm.
Fir. y fech. a. l.: Picabia, 1910
Galerie d'Art Contemporain. París
- 20 **ADAM ET EVE, 1911 (Adán y Eva)**
Oleo/lienzo. 100 × 81 cm.
Fir. y fech. a. M.: Picabia 1911
Col. particular. París
- 21 **CRUCIFIXION, 1912 (Crucifixión)**
Oleo/tela. 119 × 155 cm.
Col. particular. Italia
- 22 **PARIS, 1912**
Oleo/lienzo. 72 × 92 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. arr. l.: París
Col. particular. Bruselas
- 23 **NEW YORK, 1913**
Acuarela y gouache. 55 × 75,2 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia, 1913
Mar. arr. l.: NEW YORK
The Art Institute of Chicago.
The Alfred Stieglitz Collection
- 24 **CATCH AS CATCH CAN, 1913**
Oleo/lienzo. 100,6 × 82 cm.
Mar. arr. l.: Catch as catch can
Mar. a. M.: Edtaonil 1913
The Philadelphia Museum of Art,
The Louise and Walter Arensberg Collection
- 25 **IMPETUOSITÉ FRANÇAISE, h. 1913-14 (Impetuosidad francesa)**
Acuarela y tempera/cartón. 54 × 67 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. a. l.: IMPETUOSITE FRANCAISE
Col. N. Seroussi. París

- 26 **LA PETITE UDNIE, 1913-1914** (La pequeña Udnie)
Oleo/lienzo. 197 × 197 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. arr. I.: Udnie
Col. Cavalero. París
- 27 **FORCE COMIQUE, 1913-14** (Fuerza cómica)
Acuarela/papel. 63,5 × 52,7 cm.
Fir. a. M.: Picabia
Mar. arr. D.: FORCE COMIQUE
The Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts
- 28 **L'EMBARRAS, 1914** (El apuro)
Acuarela y lápiz/papel. 53 × 65 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia, 1914
Mar. arr. I.: EMBARRAS
Col. Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suiza
- 29 **FILLE NÉE SANS MÈRE, 1915** (Hija nacida sin madre)
Lápiz, tinta/papel. 26,3 × 21,6 cm.
Fir. a. I.: Picabia
Mar. a. D.: Fille née sans mère
The Metropolitan Museum of Art, The Alfred Stieglitz Collection, Nueva York, 1949
- 30 **GABRIELLE BUFFET. ELLE CORRIGE LES MOEURS EN RIAN, 1915**
(Gabriellé Buffet. Corrige las costumbres riendo)
Gouache y acuarela/cartón. 58,5 × 47 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. a. D.: LE FIDELE; arr. I.: GABRIELLE BUFFET,
M: ELLE CORRIGE LES MOEURS EN RIAN
Staatgalerie Stuttgart
- 31 **MÉCANIQUE, 1916** (Mecánico)
Acuarela/papel. 59 × 46 cm.
Fir. y fech. a. D.: Picabia 16
Musée d'Ixelles. Bruselas
- 32 **LE FIANCÉ, 1916-17** (El novio)
Oleo y gouache/lienzo. 26 × 33,5 cm.
Firm. a. D.: Picabia
Mar. a. M.: LE FIANCÉ
Musée de l'Art et de l'Industrie, St. Etienne
- 33 **MACHINE, 1916-18** (Máquina)
Tinta china y acuarela/papel. 40,5 × 28,5 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Galerie d'Art Contemporain. París
- 34 **MACHINE, 1916-18** (Máquina)
Tinta china y acuarela/papel. 28,5 × 40,5 cm.
Fir. a. I.: Picabia
Galerie d'Art Contemporain, París
- 35 **VANITÉ, 1916-18** (Vanidad)
Tinta china y acuarela/papel. 28,5 × 40,5 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Mar. arr. I.: Vanité
Galerie d'Art Contemporain, París
- 36 **PARADE AMOUREUSE, 1917** (Parada amorosa)
Oleo/lienzo. 96,5 × 73,7 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1917
Mar. a. M.: PARADE AMOUREUSE
Col. Sr. y Sra. Morton Neumann, Chicago
- 37 **LES ILES MARQUISES, 1916-17** (Las islas Marquesas)
Dibujo a tinta/papel. 22 × 26,7 cm.
Mar.: LES ILES MARQUISES/PENIS/L'OEUF FEMELLE/
ATTEND/DOUX/NOIR/CORRESPONDANCE
Col. Paride Accetti. Milán
- 38 **TURBINE, 1917** (Turbina)
Dibujo a tinta. 26 × 20 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Roberta Cerini di Castegnate. Milán
- 39 **PRENEZ GARDE À LA PEINTURE, 1917-19**
(Tenga cuidado con la pintura)
Oleo, esmalte, pintura metálica/lienzo. 91 × 73 cm.
Firm. a. D.: FRANCIS PICABIA
Mar.: DOMINO CELESTE/MAIGRE/DECEDEE/LYRISME/
BISCOTTE-FOLLE/RADOTEUSE/DIEU BROUILLON/
FORCE INDEPENDANTE/PRENEZ GARDE A LA PEINTURE
Moderna Museet. Estocolmo
- 40 **ABSTRACT LAUSANNE, h. 1918**
Oleo, guache/cartón. 75 × 49 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Galerie d'Art Contemporain. París
- 41 **MÉCANIQUE, 1919** (Mecánico)
Tinta/fondo impreso. 11 × 10 cm.
For. a. D.: Francis Picabia
Col. Pierre Belfond. París
- 42 **PORTRAIT, 1921** (Retrato)
Lápiz, tinta china, gouache/papel. 63 × 48 cm.
Col. Rolf Nahr. Dusseldorf
- 43 **SERPENTINS, h. 1919-22** (Serpentinas)
Oleo/madera. 61 × 45 cm.
Fir. a. I.: Picabia
Mar. arr. I.: SERPENTINS
Col. Hubertus Wald. Hamburgo
- 44 **DIANE, 1922** (Diana)
Tinta china y gouache/papel acartonado. 22 × 22 cm.
Juego de dos firmas: Francis Picabia en asta sobre Diana: 1922
Col. R. y M. Santos Torroella. Barcelona
- 45 **ESPAGNOLE, 1921-22** (Española)
Acuarela/papel. 71 × 51 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia/Barcelona 1921
Col. particular. Madrid
- 46 **ESPAGNOLE À LA CIGARRETTE, 1921-22**
(La española del cigarrillo)
Acuarela/papel 72 × 51 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. a. D.: Barcelone
Col. particular. Francia
- 47 **RÉSONATEUR, 1922** (Resonador)
Gouache, tinta/cartón. 74 × 55 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. I.: RÉSONATEUR
Grey Art Gallery and Study Center
New York University Art Collection
Donación de Frank J. Bradley, 1958
- 48 **SPHINX, h. 1922** (Esfinge)
Acuarela y gouache/papel. 75 × 54,6 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Mar. arr. I.: SPHINX
D. & J. Menil Collection. Houston
- 49 **ASTROLABE, h. 1922** (Astrolabio)
Gouache/cartón. 73 × 55 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. I.: ASTROLABE
Col. particular

- 50 **TOTALISATEUR, h. 1922** (Totalizador)
Tinta, acuarela/papel. 56 × 75 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: TOTALISATEUR
Col. particular
- 51 **L'AILE, 1921-22** (Ala)
Tinta china, acuarela/papel. 62,5 × 47,5 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: L'AILE
Galerie Michael Werner. Colonia
- 52 **UN BOUTON, h. 1922** (Un botón)
Tinta china, gouache/papel. 61 × 42,5 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: UN BOUTON
Col. Rolf Nahr. Dusseldorf
- 53 **MENU DE NÖEL, 1920-22** (Menú de Navidad)
Lápiz, tinta china y gouache/cartón. 34 × 26 cm.
Col. Rolf Nahr. Dusseldorf
- 54 **AUTO PORTRAIT, 1922** (Autorretrato)
Tinta china/papel. 31 × 19 cm.
Fir. a. l.: FRANCIS PICABIA
Col. Leo Dolmen. Amberes
- 55 **PORTRAIT DE SIMONE BRETON, 1922**
(Retrato de Simone Breton)
Tinta, acuarela/papel. 54 × 41 cm.
Fir. y ded. a. l.: à Simone Breton...
Col. particular. París
- 56 **«1922», 1922**
Acuarela/papel. 30 × 22 cm.
Fir. a. l.: Picabia
Col. Olga Picabia. París
- 57 **LA NUIT ESPAGNOLE, 1922** (La noche española)
Ripolín/lienzo. 160 × 129,5 cm.
Fir. a. D.: FRANCIS PICABIA
Mar. arr. l.: LANUIT ESPAGNOLE; a. l.: Sangre andaluza
Museo Ludwig. Colonia
- 58 **LES MASQUES, 1922-24** (Las máscaras)
Tinta china/cartón. 24,1 × 31,5 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 59 **LE CAVALIER, 1922-24** (El jinete)
Tinta china/cartón. 24,1 × 31,5 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 60 **DRESSEUR D'ANIMAUX, 1923** (Domador de animales)
Ripolín/lienzo. 250 × 200 cm.
Fir. y fech. a. d.: 5 juillet 1937 FRANCIS PICABIA
Arr. l.: DRESSEUR D'ANIMAUX
Col. Cavalero. París
- 61 **PORTRAIT, 1924** (Retrato)
Gouache/papel. 56,5 × 50,3 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
The Metropolitan Museum of Art.
The Alfred Stieglitz Collection. Nueva York. 1949
- 62 **PAYSAGE ROSÉ, 1923** (Paisaje rosado)
Oleo/lienzo. 73 × 91,5 cm.
Fir. a. D.: FRANCIS PICABIA
Galería Paolo Sprovieri. Roma
Galería Rudolf Zwirner. Colonia
- 63 **FEMMES ESPAGNOLES, 1924** (Mujeres españolas)
Oleo/cartón. 101 × 86 cm.
Galería Paolo Sprovieri. Roma
Galería Rudolf Zwirner. Colonia
- 64 **LES ROCHERS À SAINT-HONORAT, h. 1924-25**
(Las peñas de Saint-Honorat)
Ripolín/lienzo. 89 × 117 cm.
Fir. a. D.: FRANCIS Picabia
Col. particular. Colonia
- 65 **L'HOMME AU CANARD, 1924** (El hombre del pato)
Oleo/madera. 50 × 39 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Marie-Claude Tubiana. París
- 66 **LES TROIS GRÂCES, 1924-27** (Las tres Gracias)
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 67 **HALTÉROPHILIE, 1924-25** (Halterofilia)
Dibujo acuatelado. 24 × 19 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Galerie 1.900-2.000. París
- 68 **LECTURE, 1924-25** (Lectura)
Ripolín y objetos pegados/tela. 81 × 66 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Igor Trobetzkoy. París
- 69 **LA FEMME AUX ALLUMETTES II, h. 1924-25**
(La mujer de las cerillas II)
Oleo, cerillas, pinzas de pelo, moneda/tela. 92 × 73 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 70 **LA FEMME AU MONOCLE, 1924-26** (La mujer del monóculo)
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.
Fir. a. l.: FRANCIS PICABIA
Col. particular. París
- 71 **MONSTRE, h. 1924-26** (Monstruo)
Oleo/madera. 104 × 74 cm.
Fir. a. l.: FRANCIS PICABIA
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 72 **L'HOMME DEBOUT, 1924-27** (Hombre de pie)
Oleo/cartón. 100 × 75 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 73 **CYCLOPE, 1924-27** (Cíclope)
Oleo/cartón. 105 × 75 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Roberta Cerini di Castegnate. Milán
- 74 **PREMIÈRE RENCONTRE, 1925-26** (Primer encuentro)
Oleo ripolín/Isorel. 93 × 73 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Moderna Museet. Estocolmo
- 75 **IDYLLE, 1924-27** (Idilio)
Oleo/cartón. 75 × 105 cm.
Col. particular. París
- 76 **L'HOMME NOUVEAU, h. 1924-26** (El hombre nuevo)
Gouache/cartón. 101,4 × 75,1 cm.
Fir. a. l.: FRANCIS PICABIA
Musée Départemental de l'Oise. Beauvais

- 77 **LES SEINS, 1926** (Los senos)
Oleo/cartón. 99,5 × 77,5 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Fech. por detrás: 1926
Col. Olga Picabia. París
- 78 **BARCELONE, 1925-27** (Barcelona)
Oleo/tabla. 104,1 × 74,9 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: BARCELONE
Seattle Art Museum. Eugene Fuller Memorial Collection
- 79 **NÈGRE PIE, 1925-27** (Urraca negra)
Gouache/papel. 50 × 65 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Musée Salies. Bagnères-de-Bigorre. Francia
- 80 **LA VIERGE DE MONTSERRAT, 1927-28**
(La Virgen de Montserrat)
Gouache, lápiz/papel. 62 × 47 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Col. particular. Francia
- 81 **AUTO PORTRAIT EN TORÉADOR, 1926** (Autorretrato de torero)
Acuarela/papel. 68 × 52 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Galerie d'Art Contemporain. París
- 82 **ESPAGNOLE À LA MANTILLE, 1926** (Española con mantilla)
Acuarela. 77 × 59 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Gresse-Picabia. La Rochelle
- 83 **ESPAGNOLE À LA BAGUE, 1926** (Española con anillo)
Acuarela. 77 × 59 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Gresse-Picabia. La Rochelle
- 84 **TÊTES TRANSPARENTES, 1927-28** (Cabezas transparentes)
Oleo/cartón. 59 × 47 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Rolf Nahr. Dusseldorf.
- 85 **LES ACROBATES, 1926** (Los acróbatas)
Acuarela. 84 × 72 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. particular. Francia
- 86 **JÉSUS ET LE DAUPHIN, 1928** (Jesús y el delfín)
Oleo/lienzo. 106 × 78 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 87 **IBIS, 1928**
Oleo/lienzo. 67 × 56 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: IBIS
Galerie d'Art Contemporain. París
- 88 **ROCKING-CHAIR, h. 1928-30** (Mecedora)
Acuarela gouache/papel. 106 × 76 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Col. particular. Bruselas
- 89 **PORTRAIT DE MARIE LANI, 1928-29** (Retrato de Marie Lani)
Oleo/lienzo. 100 × 81 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 90 **JEZABEL, 1928**
Técnica mixta/tabla. 99 × 86 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: JEZABEL
Col. particular. Ginebra
- 91 **SUKKOT, 1928**
Gouache/cartón. 100,5 × 74 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: SUKKOT
Col. particular. París
- 92 **GOLAAD, 1928**
Oleo/cartón. 101 × 73,5 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: GOLAAD
Col. particular. París
- 93 **BARCELONE, h. 1928-30**
Oleo/lienzo. 87 × 76 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Mar. a. D.: Barcelone
Col. Paride Accetti. Milán
- 94 **HERCULE ET LE POISSON, 1928-30** (Hércules y el pez)
Acuarela. 64 × 49 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Leo Dohmen. Amberes
- 95 **MYRTIL, 1929**
Oleo/lienzo. 150 × 70 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: MYRTIL
Galería Michael Werner. Colonia
- 96 **SAINT-SÉBASTIEN, 1929** (San Sebastián)
Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: SAINT-SEBASTIEN
Galería Michael Werner. Colonia
- 97 **MINOS, 1929**
Oleo/madera. 150 × 95 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: MINOS
Col. Angela Westwater. Nueva York
- 98 **JUDITH, 1929**
Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: JUDITH
Col. particular. París
- 99 **ETUDE POUR INO, 1929** (Estudio para Ino)
Acuarela/papel. 62 × 47 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. M.: INO
Col. particular. Francia
- 100 **IOR, 1930-31**
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: IOR
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 101 **VILLICA-CAJA, 1929**
Oleo/lienzo. 151 × 180 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. l.: VILLICA-CAJA
Col. Paride Accetti. Milán

102 «Oo», 1930

Oleo/lienzo. 160 × 124,5 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Mar. arr. I.: Oo

Galería Knoedler, Zurich

103 SAINT-ANTOINE, 1930 (San Antonio)

Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Mar. arr. I.: SAINT ANTOINE

Galerie d'Art Contemporain, París

104 MÉNDICA, 1930

Oleo/lienzo. 182 × 130 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Mar. arr. D.: MENDICA

Col. Dominique Kanga, París

105 LODOLA, 1930

Oleo/lienzo. 196 × 130 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Mar. arr. I.: LODOLA

Col. Dominique Kanga, París

106 TAÏTI, 1930

Oleo/lienzo. 195 × 130 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Col. Rolf Nahr, Dusseldorf

107 CHLORIS, 1930

Oleo/lienzo. 160 × 128 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Mar. arr. I.: CHLORIS

Col. particular, Francia

108 MÉDINA, 1931

Oleo/lienzo. 117 × 92 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Mar. arr. D.: MEDINA

Petit Palais, Ginebra

109 PSI, 1931-32

Oleo/lienzo. 100 × 81 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Mar. arr. I.: PSI

Col. particular, París

110 MELIBÉE, h. 1931

Oleo/lienzo. 215 × 130 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Mar. arr. D.: MELIBÉE

Galería Theo, Madrid

111 CHIENS, CARLAT, ET CHAT, 1933 (Perros, Carlat y gato)

Acuarela, dibujo/papel. 64 × 49 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. particular, París

112 PORTRAIT DE SUZY SOLIDOR, 1933 (Retrato de Suzy Solidor)

Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Mar. D.: SUZY

Col. Laura Carpenter, Dallas

113 AUTO PORTRAIT, 1934 (Autorretrato)

Oleo/madera. 116 × 82 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Fech. a. M.: 1934

Col. S. Romain, París

Reproducido:

1. *Bulletin d'Art*, «Revue de l'Art», París, enero 1935, pág. 4

2. *Time Magazine* (reseña de la exposición de Picabia en la Galerie de Beaume, París, noviembre de 1938), Nueva York,

1 al 21 de noviembre de 1938, pág. 37

Expuesto: quizás en The Arts of Chicago, *Paintings by Francis Picabia*, 3 enero-25 enero 1936, Cat. n.º 1

En el Manuscrito de Mme. Olga Picabia, ella dice que este retrato fue pintado en 1930 por un amigo pintor, pero como a Picabia no le gustaba el retrato lo repintó. Ella considera que es un autorretrato porque lo repintó mucho, no simplemente las gafas, el rostro y la mujer desnuda.

114 DEUX TÊTES, 1934 (Dos cabezas)

Oleo/lienzo. 76 × 106 cm.

Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1934

Petit Palais, Ginebra

115 TABARIN, 1935

Oleo/cartón. 105 × 75 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. Dominique Kanga, París

116 LA MORT DE PIERROT, 1935 (La muerte de Pierrot)

Oleo/contrachapado. 106 × 76 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia

Col. Leo Dohmen, Amberes

117 FEMME ET VISAGE, 1935 (Mujer y rostro)

Oleo/madera. 85 × 70 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. particular, París

118 SANS TITRE, 1935 (Sin título)

Oleo/madera. 100 × 92 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. R. Marie-Anne, París

119 PIGEON BLEU, 1935 (Palomo azul)

Oleo/lienzo. 70 × 57,5 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. particular, Francia

120 LE RÊVE, 1935-36 (El sueño)

Oleo/cartón. 74 × 51,5 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. S. Romain, París

121 PORTRAIT D'UN DOCTEUR, 1935-36 (Retrato de un doctor)

Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Galería Neuendorf, Hamburgo

122 AU THÉÂTRE, 1935-37 (En el teatro)

Oleo/lienzo. 117 × 89 cm.

Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1935

Galería Neuendorf, Hamburgo

123 SANS TITRE, 1936-38 (Sin título)

Oleo/cartón. 53 × 44 cm.

Col. Galería Joan Prats, Barcelona

124 MÉDUSE, 1936 (Medusa)

Acuarela. 64 × 49 cm.

Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia/1936

Col. Marie-Claude Tubiana, París

125 LE MEXICAIN, 1937-38 (El mejicano)

Oleo/cartón. 110 × 99 cm.

Fir. a. I.: Francis Picabia

Col. S. Romain, París

- 126 **LE CLOWN FRATELLINI, 1937** (El payaso Fratellini)
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 127 **LA REVOLUTION ESPAGNOLE, 1937** (La revolución española)
Oleo/lienzo. 172 × 140 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Paride Accetti. Milán
- 128 **NU DEVANT UN PAYSAGE, 1938**
(Desnudo delante de un paisaje)
Oleo/lienzo. 81 × 100 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Ayuntamiento de Vallauris. Francia
- 129 **LA PETITE CHAPELLE, 1937-38** (La capillita)
Oleo/contra-placa. 75 × 66 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. S. Romain. París
- 130 **«7091», 1938-39**
Oleo/cartón. 59,8 × 49 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: 7091
Col. S. Romain. París
- 131 **PORTRAIT GÉOMÉTRIQUE, 1938-39** (Retrato geométrico)
Oleo/cartón. 62,2 × 52,7 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Col. S. Romain. París
- 132 **COMPOSITION, 1939** (Composición)
Oleo/lienzo. 91 × 73 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Michel Roncari. Neuilly
- 133 **TÊTE NON IDENTIFIÉE, 1930-40** (Cabeza sin identificar)
Dibujo/papel. 29 × 20 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 134 **TÊTE D'HOMME, 1930-40** (Cabeza de hombre)
Dibujo/papel. 27 × 21 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 135 **VISAGE DE FEMME, 1930-40** (Rostro de mujer)
Dibujo/papel. 29 × 18,7 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 136 **FEMME NON IDENTIFIÉE, 1930-40** (Mujer sin identificar)
Dibujo/papel. 35 × 22 cm.
Fir. a. M.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 137 **TÊTE DE NÈGRE, 1930-40** (Cabeza de negro)
Dibujo/papel. 27 × 20,8 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 138 **MASQUE, 1930-40** (Máscara)
Dibujo/papel. 30 × 22 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 139 **TÊTE DE FEMME, 1930-40** (Cabeza de mujer)
Dibujo/papel. 29,5 × 19 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 140 **FEMME À LA PLAGE, 1939-40** (Mujer en la playa)
Oleo/masonita. 75 × 52 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Paride Accetti. Milán
- 141 **AUTO PORTRAIT, 1940-43** (Autorretrato)
Oleo/cartón. 83 × 72 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Paride Accetti. Milán
- 142 **FEMMES AU BULL-DOG, 1940-42** (Mujeres con bull-dog)
Oleo/cartón. 105 × 76 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Cavallero. París
- 143 **JEUNE FILLE AUX FLEURS, 1941** (Chica con flores)
Oleo/tabla. 100 × 76 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. Marie-Claude Tubiana. París
- 144 **LA CORRIDA, 1941-42**
Oleo/cartón. 105,5 × 76 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Petit Palais. Ginebra
- 145 **TORERO, 1941-42**
Oleo/cartón. 64,5 × 53 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 146 **IMPERIO ARGENTINA, 1941-42**
Oleo/cartón. 64,5 × 53 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 147 **LA PETITE FILLE, 1941-42** (La niña)
Oleo/cartón. 61 × 50 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. A. Calmarini. Milán
- 148 **PORTRAIT DE FEMME, 1940-42** (Retrato de mujer)
Oleo/Isorel. 60 × 50 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Col. Gresse-Picabia. La Rochelle
- 149 **LES BAIGNEUSES, FEMMES NUES AU BORD DE LA MER, 1941**
(Las bañistas, mujeres desnudas a la orilla del mar)
Oleo/cartón. 92 × 72,5 cm.
Petit Palais. Ginebra
- 150 **NU DE DOS, 1940-42** (Desnudo de espaldas)
Oleo/cartón. 105 × 50 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo
- 151 **FEMME À L'IDOLE, 1940-42** (Mujer con el ídolo)
Oleo/cartón. 105 × 73 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. S. Romain. París
- 152 **LA BRUNE ET LA BLONDE, 1941-42** (La morena y la rubia)
Oleo/cartón. 105,5 × 76 cm.
Fir. a. l.: Francis Picabia
Col. particular. París

- 153 **LE VEAU D'OR, h. 1941-42** (El becerro de oro)
Oleo/lienzo. 106,5 × 76 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Galería Gertrude Stein. Nueva York
- 154 **PRINTEMPS, 1942** (Primavera)
Oleo/lienzo. 115 × 90 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Col. S. Romain. París
- 155 **FEMME À LA SCULPTURE GRECQUE, NOIR ET BLANCHE, 1942-43**
(Mujer con la escultura griega, negra y blanca)
Oleo/cartón. 106 × 76 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Col. particular. Francia
- 156 **BONHEUR DE L'AVEUGLEMENT, 1946-47**
(Felicidad de la ceguera)
Oleo/madera. 151,5 × 96 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 157 **LE NEGATEUR DU HAZARD, 1946** (El negador del azar)
Oleo/cartón. 92 × 73 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Fech. a. I.: 1946
Col. Cavaleiro. París
- 158 **BAL NÈGRE, 1947**
Oleo/madera. 154,2 × 111,2 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1947
Mar. arr. M.: BAL NEGRE
Col. Dominique Kanga. París
- 159 **LE BRAVE, 1947** (El bravo)
Oleo/lienzo. 100 × 80 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Fech. a. I.: 1947
Col. particular. París
- 160 **ERGO, 1947**
Oleo/lienzo. 195 × 114 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Fech. a. D.: 1947
Col. Cavaleiro. París
- 161 **ABSTRAIT, 1947** (Abstracto)
Oleo/lienzo. 100 × 90 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1947
Col. Sra. Fleiss. París
- 162 **COMPOSITION, 1947** (Composición)
Oleo/lienzo. 91 × 72 cm.
Fir. y fech. a. M.: Francis Picabia 1947
Col. Mme. Georges Pompidou. París
- 163 **BLOMET, 1947**
Oleo/cartón. 48,5 × 60 cm.
Fir. a. D.: Francis Picabia
Mar. arr. D.: BLOMET
Galerie d'Art Contemporain. París
- 164 **DANGER DE LA FORCE, 1947-50** (Peligro de la fuerza)
Oleo/lienzo. 116 × 89 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1947-50
Galerie d'Art Contemporain. París
- 165 **EGOISME, 1947-50** (Egoísmo)
Oleo/madera. 153,5 × 110,8 cm.
Fir. y fech. a. M.: Francis Picabia 1947-50
Col. particular. París
- 166 **PETIT SOLEIL, 1948** (Sol pequeño)
Oleo/lienzo. 65 × 54 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Col. particular. París
- 167 **ARBRE EN FLEUR, 1948** (Arbol en flor)
Oleo/madera. 85,2 × 70,5 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1948
Col. Olga Picabia. París
- 168 **VEUVE, 1948** (Viuda)
Oleo/tablero. 154 × 111 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1948
Mar. a. D.: VEUVE
Col. Olga Picabia. París
- 169 **L'INSENSÉ, 1948** (El insensato)
Oleo/tablero. 153 × 110 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1948
Mar. a. I.: L'INSENSE
Col. particular. París
- 170 **JE VOUS ENTEND, h. 1948** (Os oigo)
Oleo/madera. 100 × 81 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Col. Editions Belfond. París
- 171 **SUZANNE, 1948**
Oleo/tabla. 90 × 71,5 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Mar. a. D.: SUZANNE
Col. Galería Joan Prats. Barcelona
- 172 **VENT. DÉRAISON DE LA NATURE, 1949**
(Viento. Desatino de la naturaleza)
Oleo/lienzo. 92 × 73 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1949
Col. particular. París
- 173 **JE ME DEMANDE, 1949** (Me pregunto)
Oleo/cartón. 75 × 52 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia 1949
Col. particular. París
- 174 **COLLOQUE, 1949** (Coloquio)
Oleo/lienzo. 97 × 130 cm.
Fir. y fech. a. D.: Francis Picabia 1949
Col. particular. París
- 175 **COMPOSITION, 1949** (Composición)
Dibujo/papel. 27 × 21 cm.
Fir. a. D.: Picabia
Fech. a. I.: 1949
Galerie d'Art Contemporain. París
- 176 **OUTREMER, 1949** (Azul de ultramar)
Oleo/madera. 34,8 × 23,8 cm.
Fir. y fech. a. I.: Francis Picabia
Galería Michael Werner. Colonia
- 177 **SILENCE, 1949** (Silencio)
Oleo/madera. 55 × 46 cm.
Fir. a. I.: Francis Picabia
Fech. a. D.: 1949
Galería Michael Werner. Colonia

178 **COMPOSITION, 1949** (Composición)

Oleo/madera. 85 × 70 cm.

Fir. a. l.: Francis Picabia
Galería Neuendorf. Hamburgo

179 **COMPOSITION, 1949** (Composición)

Oleo/cartón. 54,5 × 46 cm.

Fir. a. l.: Francis Picabia
Galerie d'Art Contemporain. París

180 **ACROBATE, 1949** (Acróbata)

Oleo/lienzo. 65 × 53,5 cm.

Fir. a. l.: Francis Picabia
Fech. a. D.: 1949
Galería Neuendorf. Hamburgo

181 **U, 1950**

Oleo/madera. 74 × 66 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia
Fech. a. l.: 1950
Col. particular. París

182 **COMPOSITION, 1950** (Composición)

Oleo/lienzo. 62 × 50 cm.

Fir. y fech. a. M.: Francis Picabia 1950
Galería Neuendorf. Hamburgo

183 **SANS TITRE, 1951** (Sin título)

Oleo/cartón. 9 × 10 cm.

Col. Rolf Nahr. Dusseldorf

184 **COMPOSITION, 1951** (Composición)

Oleo/cartón. 54 × 45,5 cm.

Fir. y fech. a. l.: Francis Picabia 1951
Galería Neuendorf. Hamburgo

185 **ILMA'S PARIS HORIZONS, 1951**

Tinta acuarela/papel. 63 × 50 cm.

Fir. a. l.: Francis Picabia/11 mai 1951
Galería Neuendorf. Hamburgo

186 **TABLEAU VIVANT, 1951** (Cuadro vivo)

Oleo/lienzo. 106 × 76 cm.

Fir. a. D.: Francis Picabia
Fech. a. l.: 1951
Col. Olga Picabia. París

187 **VILLEJUIF, 1951**

Oleo/tablero. 150 × 95 cm.

Fir. y fech. a. l.: Francis Picabia 1951
Mar. arr. D.: VILLEJUIF
Col. particular. París

Fuera de Catálogo

TELON DEL BALLET RELÂCHE, 1924

12,40 × 10 m.

Musée de l'Opera. París



Francis Picabia al volante

CATALOGO DE LIBROS Y REVISTAS EXPUESTOS

CATALOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Salon des Indépendants, *Mouvement Dada*
París, 5 de febrero 1920 (Invitación)
Col. Rafael Cansinos Galán

Galerie Povolozky (Galerie La Cible) *Exposition Picabia*
París, 10-25 de diciembre 1920. (Texto: Marie de la Hire)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galleries Dalmau *Exposition Francis Picabia*
Barcelona, 18 noviembre al 8 diciembre 1922
(Prefacio: André Breton)
Col. Juan Manuel Bonet. Madrid

Exposition chez Danthon, *Francis Picabia*
París, mayo 1923 (Prefacio: Germaine Everling)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Hôtel Drouot, *Tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp*, subasta pública
París, 8 marzo 1926
Col. Santos Torroella, Barcelona
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Cercle Nautique, *Exposition Francis Picabia*
Cannes 29 enero-7 febrero 1927 (Prefacio: Emeran Clémansin du Maine, Emile Fabre, y «Lumière Froide» de Picabia)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie Briant-Robert, *Francis Picabia*
París, 11-30 noviembre 1927 (Prefacio: Robert Desnos)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Chez Fabre, *Exposition Francis Picabia*
Cannes, 20-25 febrero 1928 (Prefacio: Emile Fabre, Emeran Clémansin du Maine)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Chez Léonce Rosenberg, *Exposition Francis Picabia*
París, 1-24 diciembre 1932
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie de Beaume, *Francis Picabia, peintures Dada, peintures récentes*
París, 19 noviembre-2 diciembre 1937
(Textos: Marcel Duchamp, André Breton, Jean van Heeckeren, Jean Cocteau, G. Ribemont-Dessaignes, Vivian du Mas, Jacques-Henri Lévêque y Gertrude Stein)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie de Beaume, *Exposition Picabia*
París, 4-17 noviembre 1938 (Prefacio: Albert Flament)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie Collette Allendy, *Exposition Picabia*
París, 30 mayo-23 junio 1947 (Prefacio: Francis Picabia)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie René Drouin, «491», *50 ans de plaisir*
París, 4-26 marzo 1949
Col. Olga Picabia. París

Galerie Collette Allendy, *Francis Picabia*
París, 13 diciembre 1950-12 enero 1951
(Prefacio: Francis Picabia)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

Galerie Collette Allendy, *15 toiles récentes de Francis Picabia*
París, 19 diciembre 1952-15 enero 1953
(Textos: André Breton?, Camille Bryen, Jean Cocteau, Jean van Heeckeren, Jacques-Henri Lévêque, Michel Perrin y Michel Seuphor)
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

LIBROS

«Cinquante-deux Miroirs» (1914-1917)
Barcelona, O. de Vilanova, octubre 1917
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Poèmes et dessins de la fille née sans mère»
(18 dessins, 51 poèmes)
Lausana, Imprimeries réunies, 1918
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«L'Athlète des pompes funèbres»
Bégnin (Suiza) diciembre, 1918
Col. Juan Manuel Bonet. Madrid

«Râteliers platoniques»
Lausana, 1918
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Poésie Ron-Ron»
Lausana, febrero 1919
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Pensées sans langage»
(Precedido por un prefacio de Udnie)
París, Eugène Figuière, 1919
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Unique Eunuque»
(Con un autorretrato del autor y un prefacio de Tristan Tzara)
París, Au Sans Pareil, 1922
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Jésus-Crist Rastaquouère»
(Introducción de Gabrielle Buffet)
París,; Au Sans Pareil, 1920
Col. Juan Manuel Bonet. Madrid

«Thalassa dans le désert»
París, Fontaine, col «L'Age d'or»,, septiembre 1945
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Trois petites poèmes»
Pierre-André Benoit, Alès, 1 enero 1949
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«La Raison»
Pierre-André Benoit, Alès, 25 septiembre 1949
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. París

«Le Lit»

Pierre-André Benoit, Alès, 7 novembre 1949
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Chi-Lo-Sa»

Pierre-André Benoit, Alès 1950
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Le Dimanche»

Pierre-André Benoit, Alès, 1951
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«591»

(Dibujos y textos de Picabia)
Pierre-André Benoit, Alès, 21 de enero 1952
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Fleur montée»

(Poema de Picabia, escultura de Jean Arp)
Pierre-André Benoit, Alès, noviembre 1952
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Oui, Non, Oui, Non»

(Photomontage de Rose Adler)
Pierre-André Benoit, Alès, 1953
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Les Heures»

Pierre-André Benoit, Alès, 1953
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Ne sommes-nous pas trahis par l'importance»

Pierre-André Benoit, Alès, marzo, 1953
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Demain dimanche»

Pierre-André Benoit, Alès, marzo 1954
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Poèmes de Dingalari»

Pierre-André Benoit, Alès, octubre 1955
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

GUIONES

«La Loi d'accommodation chez les borgnes

"Sursum corda"» (Película en tres partes)
París, Ed. Th. Brinat, 15 mayo 1928
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

«Réveil-Matin». «Notes pour un ballet»

Pierre-André Benoit, Alès, febrero 1954
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

LIBROS ILUSTRADOS

Cendrars, Blaise, *Kodak*

París, Stock, 1924
Col. Juan Manuel Bonet. Madrid

Maurois, André, *Le Peseur d'âmes*

París, Antoine Roche Editeur, 1931
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

Benoit, Pierre-André, *Ma solitude*

Pierre-André Benoit, Alès, 1952
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

PREFACIOS

«Explications antimystiques»

Galerie Collette Allendy, París HWPSMTB, abril, 1948
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

REVISTAS

The Blind Man

Nueva York, 1917
Núms. 1, 2
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

Rongwrong

Nueva York, 1917
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

391

Barcelona, Nueva York, Zurich (1917-1924)
Núms. 9, 12, 16, 17, 18
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris
Núms. 3, 5, 6, 7
Col. Santos Torroella. Barcelona
Núm. 11
Col. Rafael Cansinos Galán
«La Sainte-Vierge» (hoja suelta de *391*)
Col. Rafael Cansinos Galán

Cannibale

París, 1920
Núms. 1, 2
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris

Dada

Zurich, París (1918 y 1920)
Núms. 3, 7
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Paris
Núm. 6
Col. Rafael Cansinos Galán

Anthologie Dada

Zurich, 1919
Col. Rafael Cansinos Galán

Bulletin Dada

París, 1920
Col. Rafael Cansinos Galán

Dada Soulève Tout

París, 1921
Col. Rafael Cansinos Galán

The Little Review

Chicago, Nueva York, Londres, París, 1920
Col. Santos Torroella. Barcelona

EXPOSICIONES

Relación establecida por WILLIAM A. CAMFIELD

en *Francis Picabia, his art, life and times*

Copyright © 1979 by Princeton University Press

Reproducido con el permiso de Princeton University Press

Comprende hasta 1979

Las exposiciones individuales van precedidas
de un asterisco

Société des Artistes Français. Salón de 1899. París, mayo 1899.

Société des Artistes Français. Salón de 1901. París, mayo 1901.

Société des Artistes Français. Salón de 1902. París, mayo 1902.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1903. París, 20 de marzo-20 de abril 1903.

Société des Artistes Français. Salón de 1903. París, mayo 1903

Société du Salon d'Automne. Salón de 1903. París, 31 de octubre-6 de diciembre 1903

Société des Artistes Français. Salón de 1904. París, mayo 1904.

Galerie Berthe Weill, París. Exposición de Dufy, Girieud, Picabia, Picasso y Thieisson, octubre 1904.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1904. París, 15 de octubre-15 de noviembre 1904.

*Galerie Haussmann, París. *Picabia*, del 10 al 25 de febrero, 1905. Prefacio de Roger-Milès.

Société des Artistes Français. Salón de 1905. París, mayo 1905.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1905. París, noviembre 1905.

Galleries Georges Petit. *Deuxième Salon de la Gravure Originale en Couleurs*, noviembre 1905.

Grand Palais, París. *Troisième Salon de L'Ecole Française*, 26 de enero-25 de febrero 1906.

*Caspar's Kunst-Salon, Berlín. *Picabia*, abril 1906.

Société des Artistes Français. Salón de 1906. París, mayo 1906.

Galleries Georges Petit, París. *Troisième Salon de la Gravure Originale en Couleurs*, noviembre 1906.

Le Salon de Nancy, Nancy. *Le Grand Patis à Montjavault*, noviembre 1906.

Ecole des Beaux-Arts, París. *Exposition des acquisitions de l'état*, diciembre 1906.

*Exposición de la obra de Francis Picabia en su estudio, París, 1906.

Grand Palais, París. *Quatrième Salon de L'Ecole Française*, febrero 1907.

*Galerie Haussmann, París. *Picabia*, del 1 al 15 de febrero 1907. Prefacio de Roger-Milès.

*Cremetti Gallery, Londres. *Picabia*, marzo 1907.

Société des Artistes Français. Salón de 1907. París, mayo 1907.

Galleries Georges Petit, París. *Quatrième Salon de la Gravure Originale en Couleurs*, 22 de octubre-17 de noviembre 1907.

*Hotel Drouot, París. *Tableaux, aquarelles, dessins, gravures, eaux-fortes par F. Picabia*, Subasta pública, 8 de marzo 1909. Prefacio de L. Roger-Milès.

*Galleries Georges Petit, París. *Exposition de tableaux par F. Picabia*, del 17 al 31 de marzo, 1909. Prefacio de Roger-Milès.

Galerie de l'Art Contemporain, París. *Exposition de sculpture, peinture, art décoratif*, 18 de noviembre 1909-15 de enero 1910. Prefacio de Louis Vauxcelles.

Salle Boieldien, Ruán. *Exposition de peinture moderne* [1.ª exposición de la Société Normande de Peinture Moderne], 20 de diciembre 1909-20 de enero 1910. Introducción de Elie Faure.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1910. París, 1 de octubre-8 de noviembre, 1910.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1911. París, 21 de abril-13 de junio, 1911.

Société Normande de Peinture Moderne, Ruán. *Deuxième Exposition*, mayo, 1911.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1911. París, 1 de octubre-8 de noviembre, 1911.

Galerie d'Art Ancien et d'Art Contemporain, París. *Exposition d'art contemporain*, 20 de noviembre-16 de diciembre, 1911. Prefacio de René Blum.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1912. París, 20 de marzo-16 de mayo, 1912.

Société Normande de Peinture Moderne, Ruán. *Salon de Juin [Troisième Exposition]*, 15 de junio-15 de julio, 1912. Prefacio de Elie Faure y Maurice Raynal.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1912. París, 1 de octubre-8 de noviembre, 1912.

Galerie La Boétie, París. *Salon de La Section d'Or*, del 10 al 30 de octubre, 1912. Prefacio de René Blum.

Association of American Painters and Sculptors. *International Exhibition of Modern Art* [The Armory Show]. Nueva York, 17 de febrero-19 de marzo, 1913; The Art Institute of Chicago, 24 de marzo-16 de abril, 1913; Copley Hall, Copley Society of Boston, 1913.

*Little Gallery of the Photo-Secession ["291"], Nueva York. *Picabia Exhibition at the Little Gallery of the Photo-Secession*, 17 de marzo-5 de abril, 1913. Prefacio de Francis Picabia.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1913. París, 19 de marzo-18 de mayo, 1913.

Der Sturm Galerie, Berlín. *Erster Deutscher Herbstsalon*, 20 de septiembre-1 de diciembre, 1913. Prefacio de Herwarth Walden.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1913. París, 15 de noviembre, 1913-5 de enero, 1914.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1914. París, 1 de marzo-30 de abril, 1914.

De Onafhankelijken, Amsterdam. *3^{de} Internationale Jury-Vrije Tentoonstelling*, mayo-junio, 1914.

*Little Gallery of the Photo-Secession ["291"], Nueva York. *Picabia Exhibition*, del 12 al 26 de enero, 1915.

Modern Gallery, Nueva York. *Opening Exhibition*, octubre, 1915.

Post-Exposition Exhibition (of the Panama-Pacific Exposition), San Francisco, 1 de enero-1 de mayo, 1916.

*Modern Gallery, Nueva York. *Picabia Exhibition*, del 5 al 25 de enero, 1916.

J. E. McClees and Co., Filadelfia. *Exhibition of Modern Art*, mayo-junio, 1916.

Bourgeois Galleries, Nueva York. *Exhibition of Modern Art*, 10 de febrero-10 de marzo, 1917.

The Society of Independent Artists, Nueva York. *First Annual Exhibition*, 10 de abril-6 de mayo, 1917.

The Society of Independent Artists, Nueva York. *Second Annual Exhibition*, 20 de abril-12 de mayo, 1918.

Le Salon d'Art Wolfsberg, Zurich. *Exhibition of Modern Art*, septiembre, 1918.

Kunsthaus Zurich. *"Das Neue Leben" Erste Ausstellung*, 12 de enero-5 de febrero, 1919. Prefacio de Marcel Janco.

Arden Gallery, Nueva York. *The Evolution of French Art*, 29 de abril-24 de mayo, 1919. Organizada por Marius de Zayas.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1919. París, 1 de noviembre-10 de diciembre, 1919.

Cirque d'Hiver, París. *Exhibition of Modern Art*, diciembre, 1919.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1920. París, 28 de enero-29 de febrero, 1920.

Salon Néri, Génova. *Dada Exposition (Serner). Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes*, abril, 1920.

*Au Sans Pareil, París. *Exposition Dada: Francis Picabia*, del 16 al 30 de abril, 1920. Prefacio de Tristan Tzara.

Brauhaus Winter, Colonia. *Dada-Vorfrühling: Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Fluidoskeptrik, Vulgardi-lettantismus*, abril-mayo, 1920.

Galleries of the Société Anonyme, Nueva York. *First Exhibition*, 30 de abril-15 de junio, 1920.

Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlín. *Erste Internationale Dada-Messe*, 5 de junio-25 de agosto, 1920.

Galleries of the Société Anonyme, Nueva York. *Third Exhibition*, 2 de agosto-11 de septiembre, 1920.

Galerie Mauzi-Joyant, París. *La Jeune Peinture française*, septiembre, 1920.

Galleries Dalmau, Barcelona. *Exposicio d'avantgarda*, octubre, 1920.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1920. París, 15 de octubre-12 de diciembre, 1920.

*Galerie Povolozky [Galerie La Cible], París. *Exposition Picabia*, del 10 al 25 de diciembre, 1920. Texto de Marie de La Hire.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1921. París, 23 de enero-28 de febrero, 1921.

*Galerie Dulpayrat, Limoges. *Exposition Picabia*, del 1 al 15 de febrero, 1921.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1921. París, 1 de noviembre-20 de diciembre, 1921.

Worcester Art Museum. *Paintings by Members of the Société Anonyme*, 3 de noviembre-5 de diciembre, 1921.

The Art Institute of Chicago. *The Arthur J. Eddy Collection*, 1922.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1922. París, 28 de enero-28 de febrero, 1922.

MacDowell Club, Nueva York. *Exhibition of the Collection of the Société Anonyme*, 24 de abril-8 de mayo, 1922.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1922. París, 1 de noviembre-17 de diciembre, 1922.

*Galleries Dalmau, Barcelona. *Exposition Francis Picabia*, 18 de noviembre-8 de diciembre, 1922. Prefacio de André Breton.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1923. París, 10 de febrero-11 de marzo, 1923.

*Exposition chez Danthon, París. *Francis Picabia*, mayo, 1923. Prefacio de [Germaine] E[verling].

Société "Les Amis des Arts", Limoges. *Exposition*, 10 de mayo-3 de junio, 1923.

Salon de Grenoble, Grenoble, 30 de junio-30 de julio, 1923.

Société du Salon d'Automne. Salón de 1923. París, 1 de noviembre-16 de diciembre, 1923.

Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs, París. *Le Salon de la folle enchère*, del 15 al 30 de noviembre, 1923.

Société des Artistes Indépendants. Salón de 1924. París, 9 de febrero-12 de marzo, 1924.

Galerie Paul Guillaume, París. Exposición a beneficio de Guillaume Apollinaire, h. junio, 1924.

Galerie Mesens, Bruselas, 1924 (sin verificar).

Galleries Durand-Ruel, París. *Exposition tri-nationale*, mayo-junio, 1925; Londres, octubre, 1925; Nueva York, noviembre, 1925.

*Hôtel Drouot, París. *Tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp*, Subasta pública, 8 de marzo, 1926. Prefacio de Marcel Duchamp.

Galerie Barbazanges, París. *Exposition*, abril, 1926.

Galerie Detaille, Marsella. *Exposition des "Fauves"*, abril, 1926.

Hôtel Drouot, París. Subasta pública, 31 de mayo, 1926.

Dresden. *Internationale Kunstausstellung*, junio-septiembre, 1926.

Brooklyn Museum, Nueva York. *An International Exhibition of Modern Art*, assembled by the Société Anonyme, 9 de noviembre, 1926-1 de enero, 1927, Anderson Galleries, Nueva York, 25 de enero-5 de febrero, 1927.

Galerie au Sacre du Printemps, París. Exposición a beneficio de Jan Sliwinski, 30 de noviembre-11 de diciembre, 1926.

Galerie Bernheim Jeune, París. *Exposition multinationale*, del 3 al 14 de enero, 1927.

*Cercle Nautique, Cannes. *Exposition Francis Picabia*, 28 de enero-7 de febrero, 1927. Prefacio de Emeran Clémansin Du Maine. Presentado por Emile Fabre y «Lumière froide» de Picabia.

Société des Beaux-Arts de Nice. *50^{me} Exposition*, marzo, 1927.

*Galerie Van Leer, París. *Exposition Picabia*, 24 de octubre-5 de noviembre, 1927.

*Galerie Briant-Robert, París. *Francis Picabia*, del 11 al 30 de noviembre, 1927. Prefacio de Robert Desnos.

*Chez Fabre, Cannes. *Exposition Francis Picabia*, del 20 al 25 de febrero, 1928. Presentado por Emile Fabre; prolegómeno de Emeran Clémansin Du Maine.

*The Intimate Gallery, Nueva York. *Picabia Exhibition*, 19 de abril-11 de mayo, 1928.

La Galerie de l'Exposition de La Renaissance, París. *Portraits et figures de femmes, Ingres à Picasso*, del 1 al 30 de junio, 1928.

*Galerie Th[éophile] Briant, París. *Francis Picabia*, 26 de octubre-15 de noviembre, 1928.

*Chez Fabre, Cannes. *Exposition Francis Picabia*, del 11 al 27 de abril, 1929. Prefacio de E. Fabre.

*Galerie Théophile Briant, París. *Exposition Picabia*, 12 de noviembre-7 de diciembre, 1929.

Galerie Goemans, París. *Exposition de collages* [Sobre *La Peinture au défi* de Louis Aragon], marzo, 1930.

*Galerie Alexandre III, Cannes. *Exposition Picabia*, agosto, 1930.

Kunstsalon Wolfsberg, Zurich. *Production Paris 1930*, 8 de octubre-15 de noviembre, 1930.

*Chez Léonce Rosenberg, París. *Exposition Francis Picabia*, del 9 al 31 de diciembre, 1930. Prefacio de Francis Picabia y Léonce Rosenberg.

New School for Social Research, Nueva York. *Exhibition of the Collection of the Société Anonyme*, 1 de enero-10 de febrero, 1931.

*Galerie Georges Bernheim, París. *Exposition Francis Picabia*, del 10 al 25 de noviembre, 1931. Prefacio de Robert Desnos.

- De Onafhankeliken, Amsterdam. *Hedendaagsche Schilderkunst en Beeldhouwkunst*, marzo, 1932.
- * Evelyn Wylt et Eyre de Lanux, Cannes. *104 dessins par Francis Picabia*, 19 de agosto, 1932. Prefacio de Germaine Everling.
- * Chez Léonce Rosenberg, París. *Exposition de dessins par Francis Picabia*, del 1 al 24 de diciembre, 1932. Poema de Gertrude Stein; Trad. de Marcel Duchamp. The Art Institute of Chicago. *A Century of Progress, Exhibition of Painting and Sculpture*, 1 de junio-1 de noviembre, 1933.
- * Galerie Vignon, París. *Exposition des oeuvres de Francis Picabia*, del 9 al 23 de noviembre, 1933.
- * Galerie Alexandre III, Cannes. *Catalogue des aquarelles et dessins composant l'atelier de Francis Picabia*, Subasta pública, 18 de agosto, 1934. Prefacio de Maurice Mignon.
- * Galerie Vignon, París. *Francis Picabia, ses oeuvres récentes*, 25 de octubre-6 de noviembre, 1934.
- * Valentine Gallery, Nueva York. *Recent Paintings by Francis Picabia*, del 5 al 24 de noviembre, 1934. Prefacio de Gertrude Stein.
- * The Arts Club of Chicago, *Paintings by Francis Picabia*, del 3 al 25 de enero, 1936. Poema de Gertrude Stein.
- * Galerie Jeanne Bucher, París. *Exposition Picabia*, febrero, 1936.
- The Museum of Modern Art, Nueva York. *Cubism and Abstract Art*, 2 de marzo-19 de abril, 1936. Editado por Alfred H. Barr, Jr.
- The Museum of Modern Art, Nueva York. *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, 7 de diciembre, 1936-17 de enero, 1937. Editado por Alfred H. Barr, Jr.
- * Galerie d'Art Duverney, Cannes. *Exposition Picabia*, febrero, 1937.
- * La Galerie Serguy, Cannes. *Exposition Picabia*, abril, 1937 (sin verificar).
- * Galerie de Beaune, París. *Francis Picabia, peintures Dada, paysages récentes*, 19 de noviembre-2 de diciembre, 1937. Extractos de primeras exposiciones por Marcel Duchamp, André Breton, Jean van Heeckeren, Jean Cocteau, G. Ribemont-Dessaignes, Vivian Du Mas, Jacques-Henri Lévêque y Gertrude Stein.
- The London Gallery, Ltd., Londres. *The Impact of Machines*, h. mayo-junio, 1938.
- * Galerie de Beaune, París. *Exposition Picabia*, del 4 al 17 de noviembre, 1938. Prefacio de Albert Flament.
- The George Walter Vincent Smith Art Gallery, Springfield, Mass. *Some New Forms of Beauty, 1909-1936. A Selection of the Collection of the Société Anonyme-Museum of Modern Art: 1920*, 9 de noviembre-17 diciembre, 1939.
- Galería de Arte México, México. *Exposición Internacional del Surrealismo*, enero-febrero, 1940.
- * La Galerie Serguy, Cannes. *Exposition Francis Picabia*, abril, 1941. Prefacio de Gertrude Stein.
- * Galerie Pasteur, Argelia. *Exposition Picabia*, 1941 (sin verificar).
- Art of This Century, Nueva York. *Art of The This Century: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910 to 1942*, 1942. Editado por Peggy Guggenheim.
- The Lounge Library, Cannes. *Exposition Francis Picabia et Michel Sima*, del 15 al 31 de julio, 1942. Prefacio de Germaine Everling.
- La Galerie Serguy, Cannes. *Bonnard-Matisse-Picabia*, del 10 al 30 de abril, 1943.
- * Galerie Art et Artisan, Cannes. *100 dessins et 5 portraits par F. Picabia*, del 7 al 30 de septiembre, 1943.
- * Principauté de Monaco, Office de Tourisme. *50 dessins de F. Picabia*, del 4 al 20 de octubre, 1943. Prefacio de Germaine Everling.
- Philadelphia Museum of Art. *History of an American, Alfred Stieglitz: «291» and After*, marzo, 1944-enero, 1947.
- Salon des Surindépendants, París, octubre, 1945.
- * Kunsthalle Basel. *Francis Picabia; Sammlung Nell Walden*, 12 de enero-3 de febrero, 1946.
- * Galerie Denise René, París. *Francis Picabia—Peintures sur-irréalistes*, 26 de abril-20 de mayo, 1946.
- * Galerie Dellevo, Bruselas. *Exposition Picabia*, h. mayo, 1946 (sin verificar).
- Premier Salon des Réalités Nouvelles, París, julio, 1946.
- Salon des Surindépendants, París, octubre, 1946.
- * Galerie Colette Allendy, París. *Francis Picabia, oeuvres de 1907 à 1924*, 18 de octubre-16 de noviembre, 1946. Presentada por Henri Goetz.
- * Galerie Lhote, La Rochelle. *Exposition Francis Picabia*, del 10 al 20 de enero, 1947.
- Galerie des Etats-Unis, Cannes. *Exposition Germaine Gallibert et Francis Picabia*, 21 de febrero-13 de marzo, 1947. Prefacio de Germaine Everling.
- The London Gallery, Londres. *The Cubist Spirit in its Time*, 18 de marzo-3 de mayo, 1947.
- * Galerie Colette Allendy, París. *Exposition Picabia*, 30 de mayo-23 de junio, 1947. Prefacio de Francis Picabia.
- The Museum of Modern Art, Nueva York. *Alfred Stieglitz Exhibition: His Collection*, 10 de junio-31 de agosto, 1947.
- Salon des Réalités Nouvelles, París, julio, 1947. Presentado por Picabia.
- Galerie Maeght, París. *Exposition internationale de Sur-réalisme*, julio-agosto, 1947.
- * Galerie Lhote, La Rochelle. *Francis Picabia*, del 11 al 22 de octubre, 1947.
- Hôtel de la Sous-Préfecture, Montbrison. *De l'impressionisme à nos jours*, 12 de octubre-9 de noviembre, 1947.
- * Galerie du Luxembourg, París. *Francis Picabia. Peintures récentes*, 11 de abril-8 de mayo, 1948. Prefacio de Francis Picabia.
- Galerie Colette Allendy, París. *HWPSMTB*, 22 de abril, 1948. Presentado por Francis Picabia.
- * Galerie des Deux Iles, París. *Francis Picabia, oeuvres de 1948*, 15 de noviembre-4 de diciembre, 1948. Presentado por Michel Seuphor.
- * Galerie René Drouin, París. *491, 50 ans de plaisir*, del 4 al 26 de marzo, 1949. Catálogo de la exposición de Michel Tapié y René Drouin. Textos de A. Breton, C. Estienne, S. Ghandi, Olga Picabia, Gabrielle Buffet, H.-P. Roché, M. Seuphor, R. Desnos, C. Bryen, B. Fricker, Dédé de l'Opéra, J. van Heeckeren, M. Perrin, M. Duchamp, G. Charbonnier, H.B. Goetz, F. Bott, F. Picabia, P. de Massot, J. Cocteau, Marie y C. Boumeester.
- The Art Institute of Chicago. *20th Century Art, From the Louise and Walter Arensberg Collection*, 20 de octubre-18 de diciembre, 1949.
- * Galerie des Deux Iles, París. *Picabia Point*, del 12 al 31 de diciembre, 1949. Presentado por Michel Seuphor.
- Museu de Arte Moderna, São Paulo. *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, 1949.
- * Rose Fried Gallery, The Pinacotheca, Nueva York. *Picabia*, 15 de febrero-31 de marzo, 1950. Prefacio de Jean Arp.
- * Galerie Apollo, Bruselas. *Francis Picabia*, 18 de octubre-3 de noviembre, 1950. Prefacio de Michel Tapié.
- * Galerie Colette Allendy, París. *Francis Picabia*, 13 de diciembre, 1950-12 de enero, 1951. Prefacio de Francis Picabia.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. Exposición colectiva sin título, del 4 al 20 de enero, 1951.
- Royal Academy of Arts, Londres. *L'Ecole de Paris, 1900-1950*, 13 de enero-7 de marzo, 1951.
- Yale University, New Haven. *Gertrude Stein's «Pictures for a Picture»*, 11 de febrero-11 de marzo, 1951.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. *Some Areas of Search*, mayo-junio, 1951.
- * Galerie Artiste et Artisan, París. *Quelques Oeuvres de Picabia (époque Dada 1915-1925)*, 20 de noviembre-4 de diciembre, 1951. Presentado por Jacques-Henri Lévêque.
- * Galerie des Etats-Unis (Stoliar), Cannes. *Exposition de 100 oeuvres de Picabia*, 1951.
- * Chez P.A.B., Alès. *Assortiment de dessins de F. Picabia*, del 21 al 28 de enero, 1952. Presentado por René Char.
- Galerie Marbach, Berna. *Ausstellung Francis Picabia, Christine Boumeester, Henri Goetz*, 26 de marzo-23 de abril, 1952.
- Kunsthalle, Basel. *Phantastische Kunst des XX Jahrhunderts*, 30 de agosto-12 de octubre, 1952.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. Exposición colectiva sin título, diciembre, 1952.
- * Galerie Colette Allendy, París. *15 toiles récents de Francis Picabia*, 19 de diciembre, 1952-15 de enero, 1953. Presentación de André Breton(?), Camille Bryen, Jean Cocteau, Jean van Heeckeren, Jacques-Henri Lévêque, Michel Perrin y Michel Seuphor.
- Musée National d'Art Moderne, París. *Le Cubisme*, 30 de enero-19 de abril, 1953.
- Sidney Janis Gallery, Nueva York. *Dada, 1916-1923*, 15 de abril-9 de mayo, 1953. Presentación de Jean Arp, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck y Jacques-Henri Lévêque.
- Walker Art Center, Minneapolis. *The Classic Tradition in Contemporary Art*, 24 de abril-28 de junio, 1953.
- * Galerie Cravan, París. *Hommage à Picabia*, octubre, 1953. Homenajes de Charles Estienne, Michel Tapié, Edouard Jaguer, Roland Penrose, Christian Dotremont y Pierre Alechinsky.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. *Marcel Duchamp and Francis Picabia*, 7 de diciembre, 1953-8 de enero, 1954.
- * Galerie La Boutique d'Art, Niza. *Exposition Picabia*, enero-febrero, 1954.
- The Redfern Gallery, Londres. *Paintings, Drawings, Prints from the Movements of Cubism, Abstraction, Sur-realism, Formalism*, 13 de abril-8 de mayo, 1954.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. Exposición colectiva sin título, noviembre-diciembre, 1954.
- University of Michigan, Ann Arbor. *20th Century Painting and Sculpture from the Winston Collection*, 1955.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. *International College Exhibition*, 13 de febrero-17 de marzo, 1956.
- * Galerie Furstenberg, París. *Exposition Picabia*, 5 de junio-5 de julio, 1956.
- Château Historique de La Napoule, Henry Clews Art Foundation, La Napoule. *Exposition Picabia, les artistes au soleil et Jean-Gabriel Domergue*, 14 de septiembre-14 de octubre, 1956.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. *Modern Masters*, 22 de octubre-30 de noviembre, 1956.
- * Villa Robioni, Niza. *30 toiles, gouaches, aquarelles, dessins de F. P. appartenant à Mme. Germaine Everling-Picabia*, 28 de diciembre, 1956.
- Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne. *Art abstrait*, abril-mayo, 1957.
- Musée des Beaux-Arts, Burdeos. *Bosch, Goya et le fantastique*, 20 de mayo-31 de julio, 1957. Catálogo de Gilbert Martin-Méry; textos de varios autores.
- Detroit Institute of Arts. *Collecting Modern Art: Painting, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston*, 27 de septiembre-3 de noviembre, 1957.
- Rose Fried Gallery, Nueva York. *50 Works by 23 Modern Masters*, 28 de octubre-21 de diciembre, 1957.
- Exposition Universelle et Internationale, Bruselas. *50 ans d'art moderne*, 17 de abril-19 de octubre, 1958.
- Galerie Knoedler, París. *Les Soirées de Paris*, 16 de mayo-30 de junio, 1958. Introducción de André Billy; catálogo de Guy Habasque.
- Kunsthalle Dusseldorf. *Dada, Dokumente einer Bewegung*, 5 de septiembre-19 de octubre, 1958; Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 de diciembre, 1958-2 de febrero, 1959.
- Sidney Janis Gallery, Nueva York. *X Years of Janis*, 29 de septiembre-1 de noviembre, 1958.
- * The Matthiesen Gallery, Londres. *Francis Picabia*, octubre-noviembre, 1959.
- * Samlaren, Estocolmo. *De Picabia tour autour*, febrero, 1960.
- Galerie Chalette, Nueva York. *Construction and Geometry in Painting*, 31 de marzo-4 de junio, 1960.
- * Galleria Schwarz, Milán. *Francis Picabia*, del 1 al 30 de julio, 1960. Breves presentaciones de varios autores.
- Art Associates of Lake Charles, Louisiana. *The Trojan Horse*, 1960.
- Palais Barberini, Roma. *Omaggio ad Apollinaire*, diciembre, 1960-enero, 1961.
- The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *Paintings from the Arensberg and Gallatin Collection of The Philadelphia Museum of Art*, 7 de febrero-16 de abril, 1961.
- Galerie du Dragon and Galerie Weiller, París. *Art Cubain contemporain*, 21 de febrero-10 de marzo, 1961.
- Galerie de Paris, París. *Les Amis de St-Tropez*, 2 de mayo-10 de junio, 1961.
- Moderna Museet, Estocolmo. *Rörelse i Konsten*, 17 de mayo-3 de septiembre, 1961.
- The Museum of Modern Art, Nueva York. *The Art of Assemblage*, 2 de octubre-2 de noviembre, 1961. Editado por William C. Seitz.
- * Galerie Mona Lisa, París. *Picabia vu en transparence*, noviembre-diciembre, 1961. Prefacio de Georges Ribemont-Dessaignes y Patrick Waldberg.
- Palais Granvelle, Besançon. *Surréalisme et précurseurs*, 1961.
- Galerie Denise René, París. *Art abstrait constructif*, 1961.
- Detroit Institute of Arts. *French Drawings and Water-colors from Michigan Collections*, enero, 1962.
- * Musée Cantini, Marsella. *Picabia*, 20 de marzo-15 de mayo, 1962. Texto y catálogo de Mme. Jacques Latour y M. Jean-Albert Cartier; presentaciones de varios autores de anteriores publicaciones.
- * Kunsthalle Bern. *Francis Picabia*, 7 de julio-2 de septiembre, 1962. Prefacio de Jean Jacques Lebel.
- Goucher College, Towson, Md. *The Epstein Collection*, enero, 1963.
- The Alan Gallery, Nueva York. *Duchamp, Picabia, Schwitters*, 7 de enero-2 de febrero, 1963.

Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, and the Henry Street Settlement, Nueva York. *Armory Show, 50th Anniversary Exhibition*, Utica, 17 de febrero-31 de marzo, 1963, Nueva York, del 6 al 28 de abril, 1963. Introducción de Milton W. Brown.

The Whitney Museum of American Art, Nueva York. *The Decade of the Armory Show*, 27 de febrero-14 de abril, 1963. Editado por Lloyd Goodrich.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *20th Century Master Drawings*, 6 de noviembre, 1963-5 de enero, 1964.

Edgardo Acosta Gallery, Los Angeles. *Some Aspects of Surrealism*, 1963.

Galerie André François Petit, París. *Hans Bellmer, Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Francis Picabia, Yves Tanguy*, 1963.

* Hatton Gallery and Institute of Contemporary Arts, Londres. *Francis Picabia*, marzo-abril, 1964. Publicado por the Department of Fine Art, the University of Newcastle-upon-Tyne. Editado por Ronald Hunt.

Michigan State University, East Lansing. *Turn of the Century Exhibition*, 10 de abril-4 de mayo, 1964.

* Galleria Schwarz, Milán. *Picabia*, 5 de mayo-1 de junio, 1964.

The Baltimore Museum of Art. *1914*, 6 de octubre-15 de noviembre, 1964.

Leonard Hutton Gallerie, Nueva York. *Albert Gleizes and the Section d'Or*, 25 de octubre-5 de diciembre, 1964. Textos de William A. Camfield y Daniel Robbins.

* Galerie Louis Carré, París. *Picabia, «Chapeau de Paille?»*, 4 de noviembre-4 de diciembre, 1964.

* Galerie Furstenberg, París. *Francis Picabia*, 4 de noviembre-5 de diciembre, 1964.

Museum voor schone Kunsten, Gante. *Figuratie Defiguratie*, 1964.

Galerie Charpentier, París. *Le Surréalisme: Sources, histoire, affinités*, 1964. Textos de Raymond Nacenta y Patrick Waldberg.

Museum of Fine Arts, Houston. *The Heroic Years: Paris 1908-1914*, 20 de octubre-8 de diciembre, 1965.

Moderna Museet, Estocolmo. *Dada*, 3 de febrero-27 de marzo, 1966.

La Galerie Krugier et Cie, Ginebra. *Dada*, 17 de febrero-30 de marzo, 1966. Introducción de Werner Haftmann.

Santa Barbara Museum of Art. *Harbingers of Surrealism*, 26 de febrero-27 de marzo, 1966. Introducción de William J. Hesthal.

Knoedler and Co., Inc., Nueva York. *Seven Decades: 1895-1965, Crosscurrents in Modern Art*, abril-mayo, 1966.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *Gauguin and the Decorative Style*, 23 de junio-23 de octubre, 1966.

Annamary Brown Memorial, Brown University and the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence. *Herbert and Nannette Rothschild Collection*, 7 de octubre-6 de noviembre, 1966. Catálogo de George Downing y Daniel Robbins.

Kunsthau Zurich. *Dada*, 8 de octubre-17 de noviembre, 1966; Musée National d'Art Moderne, París, 30 de noviembre, 1966-30 de enero, 1967, con la colaboración de la Association pour l'Etude du Mouvement Dada, París.

Sidney Janis Gallery, Nueva York. *Two Generations*, del 3 al 27 de enero, 1967.

* Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen. *Francis Picabia*, 7 de febrero-2 de abril, 1967; Stedelijk van-Abbemuseum, Eindhoven, 21 de abril-4 de junio, 1967. Textos de Rolf Wedewer, Ursula Wedewer-Böcker y Lothar Romain.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *Seven Decades: Museum Collection*, 28 de junio-1 de octubre, 1967.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. *Painters of the Section d'Or*, 27 de septiembre-22 de octubre, 1967. Texto y catálogo de Richard V. West.

Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín. *Le Muse inquietanti*, noviembre, 1967-enero, 1968.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. *Plus by Minus: Today's Half Century*, marzo-abril, 1968.

Grand Palais, París. *79^e Exposition de la Société des Artistes Indépendants, Retrospective 1905-1909*, 22 de marzo-15 de abril, 1968.

The Museum of Modern Art, Nueva York. *Dada, Surrealism and Their Heritage*, 27 de marzo-9 de junio, 1968. Catálogo de William S. Rubin.

Ville de Strasbourg. *L'Art en Europe autour de 1918*, 8 de mayo-15 de septiembre, 1968.

National Gallery of Art, Washington, D.C. *Paintings from the Albright-Knox Art Gallery*, 18 de mayo-21 de julio, 1968.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *Rousseau, Redon and Fantasy*, 31 de mayo-8 de septiembre, 1968.

Casino Communal, Bruselas. *Trésors du Surrealisme*, junio-septiembre, 1968. Editado por André de Rache.

The Museum of Modern Art, Nueva York. *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 30 de noviembre, 1968-9 de febrero, 1969. Editado por K. G. Pontus Hultén.

Musée National d'Art Moderne and Minister of Cultural Affairs, París. *Painting in France 1900-1967*, 1968.

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. *Dix acquisitions récentes*, 5 de febrero-23 de marzo, 1969.

* Notizie, Turín. *Picabia. Opere dal 1917 al 1950*, 23 de octubre-30 de noviembre, 1969. Prefacio de Maurizio Fagiolo.

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. *109 Works from the Albright-Knox Art Gallery*, 23 de octubre-30 de noviembre, 1969.

* The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. *Francis Picabia*, 17 de septiembre-6 de diciembre, 1970. Texto y catálogo de William A. Camfield.

Fine Arts Gallery of San Diego. *Color and Form 1909-1914*, 20 de noviembre, 1971-2 de enero, 1972. Ensayos de Henry R. Gardiner, Joshua C. Taylor, Peter Selz, Lilli Longgren, Herschel B. Chipp y William C. Agee.

Haus der Kunst, Munich. *Der Surrealismus 1922-1942*, 11 de marzo-7 de mayo, 1972. Prefacio de Patrick Waldberg.

* Galleria Schwarz, Milán. *Francis Picabia*, 6 de junio-16 de septiembre, 1972. Prefacio de Marcel Duchamp; texto de William A. Camfield.

Musée d'Art Moderne de la Ville de París. *Les Cubistes*, 26 de septiembre-10 de noviembre, 1973.

Galerie de Seine, París. *Collection Fantôme*, octubre, 1973. Prefacio de Philippe Soupault.

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. *New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*, 5 de diciembre, 1973-27 de enero, 1974. Textos y catálogo de Arturo Schwarz.

* Galleria Schwarz, Milán. *Picabia: Le Poulailler*, octubre, 1974. Textos de William A. Camfield.

* Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín. *Francis Picabia*, 28 de noviembre, 1974-2 de febrero, 1975. Catálogo de Maurizio Fagiolo Dell'Arco.

Kunsthalle Bern. *Junggesellenmaschinen. Les Machines célibataires*, 5 de julio-17 de agosto, 1975. Editado por Harald Szeemann.

* Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París. *Francis Picabia*, Grand Palais, 23 de enero-29 de marzo, 1976. Texto y catálogo de Jean-Hubert Martin y Hélène Seckel.

EXPOSICIONES COLECTIVAS E INDIVIDUALES A PARTIR DE 1980

Las exposiciones individuales van precedidas de un asterisco

The Tate Gallery, Londres. *Abstraction, Towards a New Art. Painting 1910-20*, Londres, 1980.

* Galerie Michael Werner, Colonia. *Francis Picabia*, 14 de marzo-15 de abril, 1980. Texto y catálogo por Schuidt; 18 de abril-17 de mayo, Galerie Springer, Berlín; 20 de mayo-20 de junio, Galerie Neuendorf, Hamburgo; 24 de junio-23 julio, Fred Han, Munich.

* Palais des Congres, París. *Picabia: Dandy et Héraut de l'art du XX^e siècle*, París, 27 de noviembre, 1980-2 de enero, 1981. Centre Georges Pompidou, París. *Les Réalismes entre Révolution et Réaction*, 17 de diciembre, 1980-20 de abril, 1981; Staatliche Kunsthalle, Berlín, 16 de mayo-28 de junio, 1981.

* Galleria d'Arte Niccoli, *Francis Picabia*, Parma, 1981.

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París. *Paris-Paris 1937-1957*, 28 de mayo-2 de noviembre, 1981. Catálogo publicado por Germain Viatte.

Westkunst Zeitgenössische Kunst Seit 1939, Du Mont, Colonia, 1981; texto por Lazlo Gloze.

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Paul Eluard et ses amis peintres*, París, 1982.

* Musée d'Ixelles, Bruselas. *Francis Picabia, 1879-1953*, 27 de mayo-7 de agosto, 1983, catálogo: A. Sliwka, S. A. de Turenne, B. Goldberg.

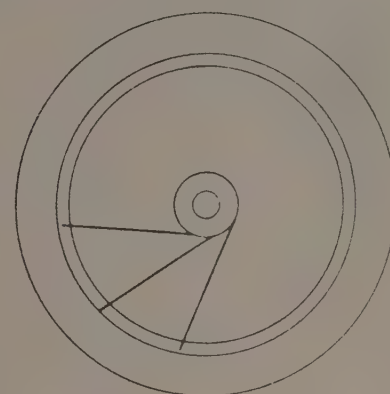
* Gallery «Mary Boone»/«Michael Werner», Nueva York. *Francis Picabia. The later work*, septiembre-octubre, 1983. Ensayo por R. Roseblum.

* Staatliche Kunsthalle, Düsseldorf. *Francis Picabia*, 29 de octubre-4 de diciembre, 1983; Kunsthalle Zurich, 3 de febrero-25 de marzo, 1984; Moderna Museet, Estocolmo, 7 de abril-27 de mayo, 1984.

Palazzo Reale, *Jarry et la Patafisica. Arte, Letteratura, Spettacolo*, Milán, 1983, catálogo publicado por Enrico Baj, Vincenzo Acca.

* The Museum of Modern Art, Seibu, Takanawa (Japón). *Francis Picabia*, 21 de julio-5 de septiembre, 1984; The Seibu Museum of Art, Tokyo, 9 de septiembre-21 de octubre, 1984.

Annelly Juda Fine Art, Londres. *Dada-Constructivism, The Janus Face of The Twenties*, Londres, 28 de septiembre-15 de diciembre, 1984.



BIBLIOGRAFIA

Establecida por
WILLIAM A. CAMFIELD

en *Francis Picabia, his art, life and times*
Copyright © 1979 by Princeton University Press
Reproducido con el permiso de Princeton University Press
Comprende hasta 1979

ESCRITOS DE FRANCIS PICABIA

Libros

Cinquante deux miroirs: 1914-1917. Barcelona, O. de Vilanova, octubre, 1917.

Poèmes et dessins de la fille née sans mère. Lausana, 1918.

L'Ilot de Beau-Séjour dans le Canton de Nudité. Lausana, 23 junio 1918.

L'Athlète des pompes funèbres. Begnins, 24 de noviembre, 1918.

Rateliers Platoniques. Lausana, 1918.

Poésie Ron-ron. Lausana, 24 de febrero, 1919.

Pensées sans langage. París. Eugène Figuière, 1919. Prefacio de Udnie.

Unique Eunuque. París, Au Sans Pareil, 20 de febrero, 1920. Prefacio de Tristan Tzara.

Jésus-Christ Rastaquère, París, Au sans Pareil, 1920. Introducción por Gabriele Buffet.

La Loy d'accomodattion chez les borgnes «Sursum corda» (Película en tres partes). París, Editions Th. Briant, 15 de mayo, 1928.

Thalassa dans le Désert. París, Fontaine, collection «L'Age d'or», 3 de septiembre, 1945.

Exporations. París, VILLE, 1947. Litografías de Henri Goetz.

Choix de Poèmes de Francis Picabia, elegidas por Henri Parisot. París, G. L. M., julio, 1947.

3 *petit poèmes*. Alès, PAB, 1 de enero 1949.
Un Poème de Picabia: Précaution. Alès: PAB, marzo, 1949.
(Poema sin título). Alès, PAB, septiembre, 1949.
La Raison. Alès: PAB, 25 de septiembre, 1949.
Médicament. Alès: PAB, octubre, 1949.
Innocence. Alès: PAB, noviembre, 1949. Puntas secas de Francis Bott.
Le lit. Alès: PAB, 7 de noviembre, 1949.
Chi-Lo-Sa. Alès: PAB, 1949.
Je n'ai jamais cru. Alès: PAB, mayo, 1950.
Pour et Contre. Alès: PAB, mayo, 1950.
Le Moindre Effort. Alès, PAB, diciembre, 1950.
Le Dimanche. Alès, PAB, 1951.
Ce que je désire m'est indifférent. Alès: PAB, abril, 1951.
Fotografía recortada por Pierre-André Benoit.
Le Saint Masqué. Alès, PAB, septiembre, 1951.
591. Alès: PAB, enero, 1952.
Ne pensez pas plus mal de moi. Alès: PAB, 1952.
Fleur montée. Alès, PAB, noviembre, 1952. Escultura planimétrica de Arp.
Oui Non. Alès, PAB, 1953. Fotomontaje de Rose Adler.
Parlons d'autre chose. Alès, PAB, 22 de enero, 1953.
Les Heures. Alès, PAB, 29 de enero, 1953.
Ne sommes-nous pas trahis par l'importance. Alès, PAB, marzo, 1953.
Demain Dimanche. Alès, PAB, marzo, 1954. Collages de PAB.
Poèmes de Dingalari. Alès, PAB, octubre, 1955.
Maintenant. Alès, PAB, 1955.
Mon crayon se voile. Alès, PAB, 1957.
L'Equilibre. (1917). Alès, Pierre-André Benoit, agosto, 1958. Grabado de Marcel Duchamp.
Dits. Aforismos reunidos por Poupard-Lieussou. París, Le Terrain Vague, 30 de enero, 1960.
Ou bien on ne rêve pas. Alès, PAB, febrero, 1960.
Laissez déborder le hasard. Alès, PAB, marzo, 1962. Grabado de Gianni Bertini.
Caravansérail (1924), presentado y anotado por Luc-Henry Mercie. París, Pierre Belfond, 1974.
Ecrits 1, 1913-1920, textos reunidos y presentados por Olivier Revault d'Alonnes. París, Pierre Belfond, 1975.
Lettres a Christine, ed. Maria Lluïsa Borrás. París, Editions Champ Libre.

Artículos

«Que fais-tu 291?», *Camera Work*, núm. 47 (Nueva York, julio, 1914), pág. 72.
(Sin título), 291, núm. 12 (Nueva York, febrero, 1916).
«Revolver», 391, núm. 1 (Barcelona, 25 de enero, 1917), pág. 2.
«Odeurs de partout» (firmado Pharamousse), 391, núm. 1 (Barcelona, 25 de enero, 1917), pág. 4.
«Convulsions frivoles», 391, núm. 2 (Barcelona, 10 de febrero, 1917), pág. 2.
«Singular idéal» y «De nos envoyés speciaux», 391, núm. 3 (Barcelona, 1 de marzo, 1917), págs. 3 y 8.
«Bossus», «Horreur du Vide», «Petite Maison», «Magic City» y «D'une ville infortunée» (firmado Pharamousse), 391, núm. 4 (Barcelona, 25 de marzo, 1917), págs. 2, 7 y 8.
«Medusa», *The Blind Man*, núm. 2 (Nueva York, mayo, 1917).
«Idéal doré par l'or», «Poèmes isotropes», «Barcelone» (firmado Pharamousse) y «New York», 391, núm. 5 (Nueva York, junio, 1917), págs. 2, 5 y 7.
«Plafonds creux» y «Une nuit chinoise à New York» (firmado Marqués de la Torre), «Rongwrong» (Nueva York, julio, 1917).
«Métal», «Délicieux», «Inférence», «Demi cons», «1093» y (aforismos), 391, núm. 6 (Nueva York, julio, 1917), págs. 2, 3 y 4.
«Soldats», «Ascète», «Elle», y «Hier», 391, núm. 7 (Nueva York, agosto, 1917), pág. 2.
«Salive Américaine» y «Guillaume Apollinaire», *Dada* núm. 3 (Zurich, diciembre, 1918).
Ver también: «Guillaume Apollinaire», *Temps mêlés*, núms. 31-33 (Verviers, marzo, 1958, págs. 67-68).
(Aforismo, poema sin título, texto sin título firmado por Tristan Tzara y Francis Picabia), «C'est assez banal», «Mousseline facile ou effet de neige», «Lèvres prolongées» y «New York-Paris-Zurich-Barcelone» (firmado Pharamousse), 391, núm. 8 (Zurich, febrero, 1919), págs. 1, 3, 6, 7 y 8.
«Poème», *Sic*, núms. 37-39 (París, 15 de enero-15 de febrero, 1919), pág. 19.
(Poema sin título) y «Soleil sage-femme», *Dada*, núms. 4 y 5 (Zurich, mayo, 1919).

«Carnet d'un Sédentaire» (firmado Pharamousse), *La Forge*, París (abril, 1919), págs. 330-331; (mayo, 1919), pág. 402; (junio, 1919), págs. 483-486.
«Protestation», *Journal du Peuple* (París), 2 de noviembre, 1919, pág. 2.
«Tombeaux et bordels», 391, núm. 9 (París, noviembre, 1919), pág. 4.
«La Bicyclette archevêque», «Gutta-Percha», (poema y texto sin título), 391, núm. 10 (París, diciembre, 1919), págs. 1, 2 y 4.
«Une Protestation de Picabia», *Le Journal du Peuple* (París), 19 de diciembre, 1919, pág. 2. (Carta abierta), *Comoedia* (París), 22 de diciembre, 1919.
«Le Rat circulaire», *Proverbe*, núm. 1 (París, 1 de febrero, 1920).
(Aforismo, poema sin título) y «Manifeste du Mouvement Dada», *Bulletin Dada*, núm. 6 (París, 5 de febrero, 1920), págs. 1-4.
«Papa fais-moi peur», *Littérature*, 1.ª serie, núm. 12 (París, febrero, 1920), pág. 2.
«L'Amphithéâtre Chemise» y «Le Carnet du Docteur Sener», 391, núm. 11 (París, febrero, 1920), págs. 3 y 4.
«Un peu tordu» y (extractos de *Pensées sans langage*), *Die Schammade, Dadameter* (Colonia, febrero, 1920).
«Auric-Satie à la noix de Cocteau» y (aforismos), *Z*, núm. 2 (París, marzo, 1920), pág. 7.
«Je n'ai jamais pu que mettre de l'eau dans mon eau» *Proverbe*, núm. 2 (París, 1 de marzo, 1920).
«Manifeste Dada», (textos y aforismos sin título), «!-!-!...» y «Sperme cheminée», 391, núm. 12 (París, marzo, 1920), págs. 1, 2, 4 y 5.
«Manifeste cannibale Dada», y (aforismos), *Dadaphone*, núm. 7 (París, marzo, 1920), págs. 3, 4 y 7.
(Aforismos y textos sin título), *Proverbe*, núm. 3 (París, 1 de abril, 1920).
«Origines du Mouvement Dada», *Comoedia* (París), 3 de abril, 1920, pág. 2. Firmado Francis Picabia, pero probablemente escrito en colaboración.
«A Madame Rachilde», «Coeur de Jésus», (aforismos), «+Aérophagie ou Artériosclérose/Le Refrain de quoi?», «Carnet du Docteur Aisen», «Carnet du Cuculin» y «Avoir le mal de mer sur un transport de joie», *Cannibale*, núm. 1 (París, 25 de abril, 1920), págs. 4, 6, 7, 9, 11, 13 y 15-18.
«Dada Philosophe» y «L'Art», *Littérature*, 1.ª serie, núm. 13 (París, mayo, 1920), págs. 5-6 y 12-13.
«Handicap», *Projecteur*, núm. 1 (París, 21 de mayo, 1920), pág. 3.
«L'Affaire Dada», «Poésie pour ceux qui ne comprennent pas», (Textos sin título) «Je suis des Javanais», «Figue orgue», «Carnet du Docteur Aisen», «Carnet du Cuculin» y «Festival-Manifeste-Presbyte», *Cannibale*, núm. 2 (París, 25 de mayo, 1920), págs. 3, 4, 6, 9, 12-13 y 17-18.
«Le 1.º Mai», *Littérature*, 1.ª serie, núm. 14 (París, junio, 1920), págs. 26-28.
«Extrait de Jésus-Christ Rastaquoère», 391 núm. 13 (París, julio, 1920), pág. 4.
(Carta abierta) «M. Francis Picabia est son seul maître», *New York Herald* (París), 4 de agosto, 1920 (atrib.).
(Aforismos), «Notre-Dame-de-la-peinture» y «Carnet du Doctor Aisen»(?), 391 núm. 14 (París, noviembre, 1920), págs. 2, 3, 5 y 8.
«Femmes fumigations», *Bleu*, núm. 3 (Mantua, enero, 1921, atrib.).
«Selon M. Picabia, le "Tactilisme" aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916», *Comoedia* (París), 18 de enero, 1921, pág. 1.
«Ninie», *La vie des lettres*, París, abril, 1921.
«M. Picabia se sépare des Dadas», *Comoedia* (París), 11 de mayo, 1921, pág. 2.
«Pourquoi je me suis séparé des Dadaïstes», *Comoedia* (París), 17 de mayo, 1921, pág. 1.
«Francis Picabia et Dada» *L'Esprit Nouveau*, núm. 9 (París, junio, 1921), pág. 1059-1060.
«Zona», *La Vie des lettres*, París, julio, 1921.
«391», «Pardon !!» (aforismos), «Chef-d'oeuvre», «Mon cher Confucius» y «Le Pilhaou-Thibaou» (firmado Funny Guy o Francis Picabia), *Le Pilhaou-Thibaou*, 391, núm. 15 (París, 10 de julio, 1921), págs. 3-14.
«Pourquoi nous avons le Cafard», *Comoedia* (París), 23 de junio, 1921, pág. 1.
«Almanach», *The New York Herald* (París), 12 de julio, 1921 (atrib.).
«Lutte contre la tuberculose», *Comoedia* (París), 3 de agosto, 1921, pág. 1.
(Carta abierta) *L'Intransigeant* (París), 6 de agosto, 1921 (atrib.).
«Fumigations», *The Little Review* (Londres y Nueva York, otoño, 1921), págs. 12-14.

«Bonheur moral et bonheur physique», *Ca Ira*, núm. 16 (Anvers, noviembre, 1921), págs. 98-101.
(Carta abierta), *Le Matin* (París), 10 de noviembre, 1921, pág. 1.
«L'Oeil Cacodylate», *Comoedia* (París), 23 de noviembre, 1921, pág. 2.
«Marihuana», *Comoedia* (París), 21 de diciembre, 1921, pág. 1.
«Trompettes de Jéricho», *Comoedia* (París), 19 de enero, 1922, pág. 1.
(Carta abierta), *New York Herald* (París), 19 de enero, 1922, pág. 3.
(Carta abierta), *Comoedia* (París), 19 de enero, 1922, pág. 3.
(Carta abierta a Paul Signac), *Comoedia* (París), 23 de enero, 1922, pág. 3.
«Sur le Bords de la Scène», *Les Potins de Paris*, 3 de febrero, 1922, pág. 1.
«Les Arts», *Les Potins de Paris*, 10 de febrero, 1922.
«Jazz-Band», *Comoedia* (París), 24 de febrero, 1922, pág. 1.
«Indifférence Immobile», *Comoedia* (París), 31 de marzo, 1922, pág. 1.
«Juscu' à un certain point...» *Comoedia* (París), 16 de abril, 1922, pág. 1.
«Orgue de Barbarie» y «Anticoq», *The Little Review* (Londres, primavera, 1922), págs. 3-4 y 42-44.
«Cinéma», *Cinéa* (Lieja, V. mayo, 1922, atrib.).
«Le Genie et le Fox-Terrier», *Comoedia* (París), 16 de mayo, 1922, pág. 1.
«Ondulations cérébrales» *L'Ere Nouvelle* (París), 12 de julio, 1922, págs. 1-2.
«Jardin d'acclimatation», *L'Ere Nouvelle* (París), 5 de agosto, 1922 (atrib.).
«La bonne peinture», *L'Ere Nouvelle* (París), 20 de agosto, 1922, págs. 1-2.
«Souvenirs sur Lénine. Le Communisme jugé par un peintre cubiste», *L'Eclair* (París), 23 de agosto, 1922, pág. 1.
«Le Salon des Indépendants», *L'Ere Nouvelle* (París), 20 de septiembre, 1922, págs. 1-2.
«Littérature», «Pensées et Souvenirs» y «Picabia dit dans *Littérature*», *Littérature*, 2.ª serie, núm. 4 (París, septiembre, 1922), págs. 6, 13 y 17-18.
«Ma main tremble» y «Good Painting» (trad. de *L'Ere Nouvelle*, 20 de agosto, 1922), *The Little Review* (Londres, otoño, 1922), págs. 40 y 61-62.
«Un effet facile» y «Billets de Faveur», *Littérature*, 2.ª serie, núm. 5 (París, 1 de octubre, 1922), págs. 1-2 y 11-12.
«Clasique et Merveilleux», *L'Ere Nouvelle* (París), 23 de octubre, 1922, pág. 1-2.
«Histoire de voir», «Condoléances», «Pithécomorphes» y «Samedi soir, 16 de septembre, 1922», *Littérature*, 2.ª serie, núm. 6 (París, 1 de noviembre, 1922), pág. 17, 19, 20 y 24.
«Dactylocoque» y (Aforismos), *Littérature*, 2.ª serie, núm. 7 (París, 1 de diciembre, 1922), págs. 10-11.
«Souvenirs de Voyage», (Texto sin título), «Avis» y «Francis merci», *Littérature*, 2.ª serie, núm. 8 (París, 1 de enero, 1923), págs. 3-4, 9, 13 y 16, 17.
«Académisme», «Etat d'âme» y «Electrargo», *Littérature* 2.ª serie, núm. 9 (París, 1 de febrero y 1 de marzo, 1923), págs. 5 y 13-15.
«Le salon des Indépendants», *La Vie Moderne* (París, 11 de febrero, 1923), pág. 1.
«Jésus dit à ces juifs», *La Vie Moderne* (París, 25 de febrero, 1923), pág. 1.
«Le petit jeu dangereux», *La Vie Moderne* (París, 18 de marzo, 1923), pág. 1.
«Georges de Zayas», *L'Echo du Mexique* (París, marzo, 1923), pág. 8-9 (atrib.).
«Vue de dos», *Paris-Journal*, 6 de abril, 1923, pág. 1.
«Le Signe du Roi» y (aforismos), *Littérature*, 2.ª serie, núm. 10 (París, 1 de mayo, 1923), págs. 13 y 16.
«L'Exposition Francis Picabia», diario no identificado, París, v. junio, 1923 (atrib.).
«Causes et effets», *L'Ere Nouvelle* (París), 14 de junio, 1923, págs. 1-2.
«Bonheur Nouveau», «Colin-Maillard» e «Irréceptif», *Littérature*, 2.ª serie, núms. 11-12 (París, 15 de octubre, 1923), págs. 21-23.
«Ezra Pound y Georges Antheil», diario no identificado, París, v. diciembre, 1923 (atrib.).
«Soldats», en *La dernière bohème* por Paul Aressy. París, Jouve et Cie, 1923 (atrib.).
«Chronique du pot-pourri» *Interventions*, núm. 1 (París, diciembre, 1923, atrib.).
«L'Enfant Jésus» (22 de enero, 1924), *Paris-Journal*, fecha desconocida, 1924 (atrib.).

«Prix Littéraires et Dada», *Paris Journal*, 21 de marzo, 1924, pág. 1.

«A Note on the Salons», *The Arts*, V. núm. 4 (Nueva York, abril, 1924), pág. 191.

«André Derain», *Paris-Journal*, 11 de abril, 1924, pág. 6.

«Hyperpoésie trophique», «Hipertrophie poétique» y «Tabac» (firmado Cattawi-Ménasse), 391, núm. 16 (París, mayo, 1924), pág. 3.

«Ils n'en mourraient pas tous...», *Paris-Journal*, 23 de mayo, 1924, pág. 4.

«Réponse» (a una carta de André Breton) y (aforismos), 391, núm. 17 (París, junio, 1924), pág. 4.

(Nota en la rúbrica «Courrier Littéraire»), *Paris-Journal*, 13 de junio, 1924.

«Erik Satie», *Paris-Journal*, 27 de junio, 1924, pág. 1.

(Epigramas), 391, núm. 18 (París, julio, 1924), págs. 1 y 3.

«L'Art moderne», *L'Ere Nouvelle* (París), 5 de agosto, 1924, pág. 2.

«Guillaume Apollinaire», *L'Esprit Nouveau*, núm. 26 (París, octubre, 1924).

(Textos, aforismos) y «Opinions et portraits», 391, núm. 19 (París, octubre, 1924), págs. 1-3.

«Première heure» *Le mouvement Accéléré* (París, v. 20, noviembre, 1924), pág. 1.

«Instantanéisme», *Comedia*, (París), 21 de noviembre, 1924, pág. 4.

«Poissons volants», *L'Ere Nouvelle* (París), 24 de noviembre, 1924, pág. 3.

«Pourquoi j'ai écrit Relâche», *Le Siècle* (París), 27 de noviembre, 1924, pág. 4.

«Pourquoi Relâche a fait relâche», *Comœdia* (París), 2 de diciembre, 1924, pág. 1.

«Roelf de Maré», «Relâche» (aforismo y texto sin título sobre René Clair), *La Danse* (París, noviembre-diciembre, 1924).

«Encore un péché mortel», *Paris-Journal*, 20 de diciembre, 1924 (atrib.).

«Soleil», *Paris-Soir*, 5 de marzo, 1926, pág. 1.

«Entr'acte», «Suzette», «Marguerite» y «Pensées», *This Quarter*, I núm. 3 (Montecarlo, Mónaco, primavera, 1927), págs. 301-304.

«A propos de bottes», «Un peu de Picabia au Star» y «Lumière froide», publicada como prefacio de la exposición Picabia, Cannes, Cercle nautique, 28 de enero-7 de febrero, 1927.

«Picabia contre Dada ou le retour à la Raison», *Comœdia* (París), 14 de marzo, 1927, pág. 1.

«Jours creux», *Orbes*, núm. 1 (París), primavera-verano, 1928, págs. 29-33.

«La Fosse des anges» *Orbes*, núm. 2 (París, primavera, 1929), págs. 81-83.

«Avenue Moche», *Bifur*, núm. 2 (París, 25 de julio, 1929), págs. 24-29.

«Deux Perles aux pourceaux», *La Révolution surréaliste*, núm. 12 (París, 15 de diciembre, 1929), págs. 48-49.

«Monstres délicieux» y «Entr'acte», *Orbes*, núm. 3 (París, primavera, 1932) págs. 129-132.

«Une petite histoire» *Orbes*, núm. 4 (París, invierno, 1932-1933), págs. 61-63.

«Dans mon pays», *Orbes*, 2.ª serie, núm. 1 (París, primavera, 1933), págs. 20-22.

«Avis», «A.Z.» y «Vertu H», *Orbes*, 2.ª serie, núm. 4 (París, verano, 1935), págs. 20-22.

«L'Oeil froid», «Entr'acte de cinc minutes» y «L'Enfant», en *Anthologie del l'Humour noir* por André Breton. París, le Sagittaire, 10 de junio, 1940.

«Jeunesse», *L'Opinion*, Cannes, 1 de marzo, 1941 (atrib.).

«Under Her Little Pants», en *Art of this Century*, ed. Peggy Guggenheim. Nueva York, Art of This Century, 1942, pág. 60.

«Souvenir», *Ille Convoy*, núm. 1 (París), octubre, 1945, (atrib.).

«Le petit monstre», *Les Quatre vents*, núm. 6 (París, 1946), págs. 108-109.

(Texto sin título), *Réalités Nouvelles*, núm. 1 (París, 1947), pág. 65.

«Francis Bot», *Arts* (París, 3 de diciembre, 1948, atrib.).

«En famille», «Ou bien», «Affaire de goût», «Elle», y «Logique», *Courrier*, núm. 10 (Ales, 20 de diciembre, 1948).

«Dans une église», *K*, núm. 3 (París, mayo, 1949), pág. 23.

«Ou bien», «Affaire de goût», y «Vestiaire», en *l'Art Abstrait*, por Michel Seuphor. París, Maeght, 1949.

«Ordonnance générale n.º 555», *Jean Cocteau*, publicado por Robert Goffin y Herman van den Driesche, número especial de *Empreintes* (Bruselas, mayo-junio-julio, 1950) pág. 68.

«Francis Picabia par Francis Picabia», «Je m'entends sur elle», «Ahlallal!», «La lune sans yeux», «Pour ceux qui doivent toujours venir», «Mon atmosphère», «Tristesse»

(poemas sin título y aforismos), *La Nef*, núms. 71-72 (París, Le Sagittaire, diciembre, 1950-enero, 1951, atrib.).

«Quoi», *Ma Revue*, núm. 4 (Alès, PAB, abril, 1951).

«Poème», en *Roses pour Rose, homage collectif à Rosa Adler*. Alès, 1951 (atrib.).

«Christine» en *Christine Boumeester*, obra colectiva. París, Instance, 1951.

«Extraordinaire» y (poemas), *Dau Al Set*, IV (Barcelona, agosto-septiembre, 1952).

(Poema sin título), *Le Peignoir de Bain*, núm. 1 (Alès, primavera, 1953, atrib.).

«Un fou qui devient fou», *Caractères*, núms. 7 y 8 (París, 1953, atrib.).

«Il faut que je rêve...», *La Carotide*, núm. 1 (Alès, noviembre, 1956, atrib.).

«Chant caressé par le parfum désespéré», *La Carotide*, núm. 4 (Alès, febrero, 1957).

(Texto sin título sobre Guillaume Apollinaire fechado 26 de noviembre, 1918; los dos últimos párrafos habían aparecido en *Dada*, núm. 3, diciembre, 1918).

«Un merle que a perdu une plume» y «Haricots d'Espagne», *Temps mêlés*, núms. 31-33 (Verviers, marzo, 1958), págs. 67-69.

«L'Avenir enfant», (27 de octubre, 1948), *Panderma*, núm. 1 (Basilea, 1958, atrib.).

(Texto sin título), 691. Textos y documentos por Marcel Duchamp, Jean Arp, Clément Pansaers, Tristan Tzara y Francis Picabia. Alès, PAB, 1959.

«La volonté de vie et ses complications», *Front Unique*, núm. 1 (Milán y París, primavera-verano, 1959), págs. 10-12.

«Pyjama blanc», (febrero, 1918) en *La Poésie Surréaliste*, por Jean Louis Bédouin. París, Ediciones Seghers, abril, 1964, pág. 272.

«Mon oncle est mort», (agosto, 1923), en *Dada à Paris* por Michel Sanouillet. París, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

«Elle ne rougit pas», (1920) en «Le Dossier de Dada-globe», por Michel Sanouillet, Cahiers de L'Association Internationale pour l'étude de Dada et du Surréalisme, núm. 1 (París, 1966), págs. 133-134.

«Chant de Pilhaou-Thibaou» (v. marzo, 1921), «Manifeste du bon goût» (v. mayo, 1923), «Tambourin», (21 de enero, 1924) y «Relâche» (1924), en *Francis Picabia y 391*, II, por Michel Sanouillet. París, Eric Losfeld, 1966, págs. 140, 149, 152 y 256-257.

Prefacios

«Preface», Little Gallery of the Photo –Secession (291), Nueva York, *Picabia Exhibition*, 17 de marzo-5 de abril, 1913.

«Preface», Galería van Leer, París. *Exposition Meraud-Michael Guinness*, 2-15 de diciembre, 1928.

(Sin título). Chez Léonce Rosenberg, París. *Exposition Francis Picabia, trente ans de peinture*, 9-31 de diciembre, 1930.

«Preface», Galería Alexandre III, Cannes. *Photographies de Man Ray*, 13-19 de abril, 1931. Reeditada en *Phases* núm. 11 (París, mayo, 1967), pág. 27.

«Goetz» y «Christine», Galería l'Esquisse, París. Quelques oeuvres de *Henry Goetz* y de *Christine Boumeester*, 27 de marzo-27 de abril, 1945.

Extracto de una carta a Henry Goetz. *Surindépendants*. París, Vrilie, 20 de octubre, 1945.

«Preface illusion...». Galería Colette Allendy, París. *Exposition Picabia*, 30 de mayo-23 de junio, 1947.

«Explications antimystiques». Galería Colette Allendy, París. *HWPSMTB*, 22 de abril, 1948.

(Sin título). Galería de Luxemburgo, París. *Francis Picabia*, 11 de abril-8 de mayo, 1948.

«Les peintres et leurs effets à distance» y (aforismos). Galería René Drouin, París, 491, *50 ans de plaisir*, 4 de marzo, 1949.

(Sin título). Galería Colette Allendy, París. *Francis Picabia*, 13 de diciembre, 1950-12 de enero, 1951.

«Christine», *Christine Boumeester*, textos de diversos autores. París, Instance, 1951.

Entrevistas y encuestas

Anónimo. «Le Paysage contemporain: La opinión de algunos paisajistas. F. Picabia». *Le Gaulois du dimanche* (París, 9-10 de febrero, 1907), pág. 2.

Anónimo. «French Cubist Here», *American Art News*, núm. 16 (Nueva York, 25 de enero, 1913), pág. 4.

Anónimo. «Picabia, Art Rebel, Here to Teach New Mo-

vement», *The New York Times*, 16 de febrero, 1913, sección 5, pág. 9.

Anónimo. «A Post-Cubist's impression of New York», *New York Tribune*, 9 de marzo, 1913, part. II, pág. 1.

«Picabia, Francis. How New York Looks to Me», *New York American*, 30 de marzo, 1913, sección magazine, pág. 11.

Anónimo. «Ne riez pas, c'est de la peinture et ça représente une jeune américaine» *Le Matin* (París, 1 de diciembre, 1913), pág. 1.

Anónimo. «French Artist Spur on American Art», *New York Tribune*, 24 de octubre, 1915, parte IV, pág. 2.

Anónimo. «Enquête. Pourquoi écrivez vous?», *Littérature*, 1.ª serie, núm. 12 (París, febrero, 1920), pág. 26.

B. M. (Marcel Boulanger). «Le Dadaïsme n'est qu'une farce inconsistante», *L'Action française* (París, 14 de febrero, 1920), pág. 2.

Ch. G. «M. Paul Signac, M. Francis Picabia et Dada», *Le Figaro* (París, 20 de enero, 1922), pág. 3.

Pencil, Jack. «Vacances d'artistes» *Le Figaro* (París, 20 de agosto, 1922), pág. 2.

Richard Gaston-Ch. «Dada aux champs». *Petit Parisien*, 27 de octubre, 1922 (atrib.).

Anónimo. «Un Interview de Picabia», *Journal de Liege*, 29 de marzo, 1923 (atrib.).

Anónimo (Respuesta a la encuesta). «Symbolisme a-t-il dit son dernier mot?», *Le Disque vert*, 1.º año, 2.ª serie, núms. 4-6 (París, febrero-marzo-abril, 1923), pág. 91.

Vitrac, Roger. «Francis Picabia, évêque», *Journal du Peuple* (París, 9 de junio, 1923), pág. 3.

J. R. «Chez Francis Picabia», *Paris-Journal*, 9 de mayo, 1924, pág. 5.

Achard, Paul. «Picabia m'a dit...avant "Cinesketch"», en el Teatro de los Campos Eliseos, *Le Siècle* (París 1 de enero, 1925), pág. 4.

Anónimo (Respuesta a una encuesta). «Les grandes enquêtes de l'Art Vivant. Para un museo francés de Arte Moderno», *L'Art Vivant*, núm. 16, (París, 15 de agosto, 1925) pág. 37.

Gordeaux, Paul. «Hôtes délé. Francis Picabia», *L'Eclaireur de Nice*, 6 de septiembre, 1925, pág. 3.

Christian Georges. «Interview», *Volonté* (París, 4 de marzo, 1926), pág. 3.

Anónimo. (Respuesta a una encuesta), «Les Arts. Enquête: 1830-1930», *L'Intransigeant* (París, 31 de diciembre, 1929), pág. 6.

Colline. «Una entrevista con Francis Picabia», *Journal des Arts*, núm. 3, (Zurich, noviembre, 1945), págs. 50-51.

Picabia, Francis. «Enquête sur le Cinéma», *Le Figaro* (París), 17 de octubre, 1946 (atrib.).

Picabia, Francis. «Picabia nous dit», *Une semaine de Paris*, 15 de noviembre, 1946 (atrib.).

Picabia, Francis (Réponse à una enquête), *Le Savoir Vivre*, Bruselas, 1946 (atrib.).

Guth, Paul. «Francis Picabia», *La Gazette des Lettres*, núm. 39 (París, 28 de junio, 1947), págs. 1-2.

Picabia, Francis. (Réponse à l'Enquête sur le réalisme socialiste», *Preuves*, núm. 29, París, julio, 1953, supl., pág. 34.

Charbonnier, Georges. *Le Monologue du peintre*, París, Julliard, 1959, págs. 131-140.

Escritos no publicados, perdidos o incompletos

«Le Mâcheur de pétards». Volumen de poesías y de dibujos, 1918. ¿Perdido?

4 cartas a Germaine (Everling). Texto manuscrito, ni firmado ni fechado (1918?). Colección particular. No verificado.

«Les Yeux chauds». Proyecto de espectáculo musical en colaboración con Marthe Chenal e Igor Stravinsky, 1921. Inacabado.

«Depuis que je suis fatigué de peindre...», poema manuscrito sin título, fecha desconocida. Colección Enrico y Roberta Baj.

«J'étais le dispensateur le plus extraordinaire...», fecha desconocida. Colección Pierre-André Benoit.

«L'Amerique!». Fecha desconocida. Colección Norma Copley.

«Préjugés des deux sexes». Poema manuscrito, fecha desconocida. Colección André Peeters.

«La vie s'appelle Bonheur» «Le Bonheur est le Dingal-risme». Texto dactilografiado, copiado al papel carbón, fecha desconocida. Colección Christine Boumeester-Henry Goetz.

Manuscrito sin título, album de Olga Picabia, págs. 152-153. Anotado, «ce que Francis Picabia pense du communisme», fecha desconocida.

Texto sin título, 18 de febrero, 1945, album de Olga Picabia, pág. 242.

Anotado «Voilà un petit compte rendu de Francis après les interrogations de Mr. Malenfant...».

«Ennazus». Poema inédito firmado y fechado Rubigen, 13 de septiembre, 1946. Colección Christine Boumeester-Henri Goetz.

«L'insouciance», 2h 1/4, «La Vérité» y otros poemas y textos sin título en las cartas de Francis Picabia a Christine Boumeester y Henry Goetz, v. 1945-1951. Colección Christine Boumeester-Henri Goetz.

«Comprehension de l'illusion. Joseph et Marie». 4 estados de un texto manuscrito (los títulos varían ligeramente), dos de los cuales son fechados: 5 de febrero, 1950 y 31 de marzo, 1950. Colección Ediciones Pierre Bel-fond. No verificado.

Revistas y folletos

391. Revista fundada y dirigida por Francis Picabia. Barcelona, Nueva York, Zurich, París, núms. 1-19 (25 de enero, 1917-noviembre, 1924). Reimpreso con un estudio de Michel Sanouillet, París: Le Terrain Vague, 1960.

Le Pilhaou-Thibaou. Suplemento ilustrado de 391, considerado como 391, núm. 15 (París, 10 de julio, 1921).

Cannibale. Revista fundada y dirigida por Francis Picabia. París, núm. 1 (25 de abril, 1920), núm. 2 (25 de mayo, 1920).

Funny-Guy. Tract-manifiesto. París, otoño, 1921.

Le salon des Indépendants. Tract-manifiesto. París, enero, 1922.

Picabia, Francis, éd. *La pomme de pins*. Saint-Raphaël, Le Bel exemplaire, 25 de febrero, 1922.

«La pomme de pins dit Merde a "L'Oeil à Poils"». Tract. Saint Raphaël, marzo, 1922.

The Little Review. Chicago, Nueva York, Londres y París (1914-1929). Picabia codirector con Margaret Anderson, Jane Heap y Ezra Pound en 1922.

Guiones

Relâche. Ballet producido por los ballet suecos, Teatro de los Campos Eliseos, París, 1924. Puesta en escena, decorados y vestuario de Francis Picabia; música de Erik Satie; coreografía de Jean Borlin; entreacto filmado por Picabia y Renè Clair. Publicado en Francis Picabia y 391, II, por Michel Sanouillet. París, Eric Losfeld, 1966, págs. 256-257.

Entr'acte. París, 1924. Película proyectada durante el entreacto de *Relâche*. Escenario de Picabia; película de Renè Clair; música de Erik Satie.

Cinéskech. Espectáculo de Picabia, Teatro de los Campos Eliseos, París, 31 de diciembre, 1924.

La Loi d'accommodation chez les borgnes «*Sursum corda*» (Película en 3 partes, Ediciones Th. Briant, 15 de mayo, 1928).

«Dialogue dans la stratosphère», *Le Cancan*, Sketch para el Casino Municipal, Cannes, 17 de diciembre, 1932, págs. 12-13.

Réveil-Matin: Notas para un ballet. Alés, PAB, febrero, 1954.

Libros ilustrados

Breton, André, y Philippe Soupault. *Les Champs magnétiques*. París, Au Sans Pareil, 30 de mayo, 1920.

Boletín de Suscripción para: Péret, Benjamin. *La Mare aux mitrailleuses*. París, Librería Gallimard, 1921.

Cendrars, Blaise. *Kodak*. París, Stock, 1924.

Desnos, Robert. *Deuil pour deuil*. París, Kra. «Cahiers nouveaux», núm. 44, 1924.

Tzara, Tristan. Sept manifestes Dada. París, Jean Budry et Cye, 1924.

Maurois, André. *Le Peseur d'âmes*. París, Antoine Roche éditeur, 1931.

Massot, Pierre de. *5 poèmes*. París, 1946. (Fuera de comercio).

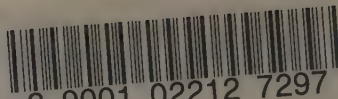
Mendes, Murilo. *Janela do Caos*. París, Embajada del Brasil, 1949.

Benoît, Pierre André. *Ma solitude*. Alès, PAB, 1952.

Massot, Pierre de. *Le mystère des maux*. París, 1961 (Fuera de comercio).







3 9001 02212 7297

18954J43

